

ABSTRACT

Title of Document: LA THEATRALITE: ANALYSE D'UNE
NOTION CRITIQUE A TRAVERS TROIS
MEDIA ET EPOQUES (ROMAN, PEINTURE
ET CINEMA AU XVIIIIE, XIXE ET XXE
SIECLES)

Dorothée Polanz, Ph.D., 2010

Directed By: Dr. Herve-Thomas Campagne, Associate
professor, French Department

I argue that the notion of "theatricality," though it has been frequently used as an interpretive tool in critical discourse on various artistic and literary forms (novels, poetry, painting, fashion, film, etc.) remains ill defined. Moreover, it appears obvious that theatricality does not, in fact, manifest itself in the same way in all genres and media where critics attempt to use it as an interpretive tool. A double question thus informs my research: how legitimate is the use of a supposedly unique operational notion, expressed in a single term, in reference to a wide variety of forms? Beneath this manifest disparity, what common elements can be identified, at a more fundamental level, to support the claim that theatricality is indeed a viable and fruitful notion in the quest to understand how the creative process works—be it in the form of

narrative fiction, drama, cinema, painting, sculpture, architecture, fashion design, etc.?

My point of departure is the acknowledgment that the notion of 'theatricality,' while quite commonly summoned in scholarly analysis on diverse topics, is seldom defined with any precision, if at all, by those who employ it. The reader must then infer, as best s/he can, the exact meaning of 'theatricality,' only to discover that it varies from one author to the next. As a result, the term "theatricality" (and to some extent the adjective "theatrical") refers to such an extremely diverse range of meanings that, in spite of its frequency, its value as operational notion must be questioned.

Because the libertine novel of the eighteenth century, orientalist painting of the nineteenth century, and genre cinema of the twentieth century have often been described as eminently theatrical in critical literature, I will make them the basis of my corpus, from which the features of theatricality can be specified. My goal is to arrive at a definition that would truly be relevant in any domain.

Ultimately, I intend to show why, in fact, analogy with theater should hold particular interpretive value for a wide array of creative forms throughout history.

THEATRALITE: ANALYSE D'UNE NOTION CRITIQUE A TRAVERS TROIS
MEDIA ET EPOQUES (ROMAN, PEINTURE ET CINEMA AUX XVIIIIE, XIXE
ET XXE SIECLES)

By

Dorothée Polanz.

Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the
University of Maryland, College Park, in partial fulfillment
of the requirements for the degree of

Ph.D.

2010

Advisory Committee:

Professor Hervé-Thomas Campagne, Chair

Andréa Frisch

Valérie Orlando

June Hargrove

Christian Biet

© Copyright by
Dorothee Polanz
2010

Ceci est un essai en histoire culturelle. Certains penseront peut-être que cette définition n'est que l'expression euphémique d'une ambition impossible, puisque ce travail se veut un survol d'un débat majeur et une révision des manifestations et influences de l'Orient dans les arts picturaux et plastiques, l'architecture, le design, la musique et le théâtre entre la fin du XVIII^e et le XX^e siècle. Puisque des livres entiers pourraient être écrits sur chacun de ces sujets, cette étude peut sembler à l'inverse de la tendance des érudits à vouloir toujours écrire de manière de moins en moins étendue sur des sujets de plus en plus vastes. Cependant, cet essai est écrit avec la conviction que les historiens doivent non seulement concentrer et synthétiser, mais aussi avoir le courage d'aller butiner dans d'autres disciplines afin d'établir les convergences les plus larges¹.

¹ John M. MacKenzie, « Préface », *Orientalism : History, theory and the arts*, Manchester University Press, Manchester and New York, 1995, p.xi : « This is an essay in cultural history. Some may think, perhaps, that this is no more than a euphemism for the impossibly ambitious, since what is attempted is an overview of a major debate and a reassessment of the manifestations and influence of the Orient in the pictorial and plastic arts, architecture, design, music and the theatre between the late eighteenth and twentieth century's. Since entire books can clearly be written about each of these, this may seem like a reversal of the usual scholarly attempt to write less and less about more and more. It is written, however, with the conviction that historians must not only compress and synthesize, but also have the courage to plunder other disciplines in order to make the widest connections »

Avant-propos

Les nombreuses définitions de la notion de 'théâtralité'², étant bien souvent confondues avec celle de 'théâtre', confusion à laquelle s'ajoute celle de termes parfois employés de manière indistincte, tels « théâtral », « spectaculaire » ou « dramatique », il nous paraît important de préciser d'emblée que ce travail porte sur la théâtralité en tant que qualité propre à l'activité théâtrale, (quoique de manière très confusément définie) mais censément attribuable à d'autres formes d'expression artistique (notamment le roman, la peinture et le cinéma) selon des modalités qui restent à préciser. Si nous avons choisi le terme de « théâtralité » pour notre titre, c'est donc avant tout parce qu'il est largement utilisé (et son équivalent anglais *theatricality* tout autant) dans le plus grand nombre de domaines, provoquant une inflation dont on a pu dire qu'elle « indique une sensation croissante de désorientation résultant qu'une expansion injustifiée et excessive³. » L'un des nombreux problèmes que soulève ce phénomène réside dans la confusion initiale entre le théâtre proprement dit et le spectacle, le premier n'étant qu'une sous-catégorie du second. Or, le théâtre se distingue notamment par une dimension fictionnelle⁴, ce qui rend délicate toute transposition analogique à la vie réelle, et aux phénomènes sociaux, alors que le succès des *Performance Studies* a fortement contribué depuis plus de trente ans à

² Dans ce travail je distinguerai typographiquement les notions à l'aide de guillemets simples ('théâtralité'), les termes de vocabulaire à l'aide de guillemets doubles (« théâtralité ») et les italiques pour les termes de vocabulaire dans une langue autre que le français (*teatralnost*).

³ Eli Rozik, « Is the Notion of 'Theatricality' Void? », CIT, p. 11: «...». Il est à noter que Rozik ne fait ici allusion qu'aux études théâtrales; la fréquence d'emploi de ce terme dans d'autres domaines renforce encore cette « désorientation ».

⁴ Voir à ce sujet Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard, 2006.

brouiller les frontières entre des formes d'activité sociale comprenant une dimension performative, et la représentation d'une fiction théâtrale.

Table des matières

Avant-propos.....	iii
Table des matières.....	v
Liste des figures.....	vii
Liste des illustrations.....	viii
Liste des abréviations.....	xv
Chapitre 1: État de la question.....	p.1
1-1 Généalogie.....	p.1
Naissance d'un terme.....	p.1
Dictionnaires.....	p.3
1-2 Evreinov.....	p.10
1-3 Barthes.....	p.13
1-4 La théâtralité comme essence du théâtre.....	p.16
Théâtralité et Sociologie.....	p.18
1-5 Le paradoxe de la théâtralité.....	p.20
La théâtralité comme processus.....	p.22
Enjeux et méthodes.....	p.23
Chapitre 2: Théâtralité et roman : Le cas du roman libertin au XVIII ^e siècle.....	p.29
2-1 Terrains d'expérimentations : romans et automates.....	p.30
Les rouages du roman libertin.....	p.32
Du roman au roman libertin.....	p.34
Qu'est-ce qu'un roman libertin ?.....	p.37
2-2 Mécanique du décor : idéalisme et illusion.....	p.41
La Grèce antique en toile de fond.....	p.41
Jardins intérieurs et boudoirs extérieurs.....	p.45
Un décor qui s'anime.....	p.48
2-3 Emprunts à la scénographie baroque.....	p.50
La grotte.....	p.52
Le labyrinthe, les fontaines et l'île.....	p.55
Merveilleux théâtral.....	p.60
2-4 Le personnage automate.....	p.63
Automate et jouissance mécanique.....	p.64
Théâtralité visuelle de l'automate.....	p.69
Fonctionnement du personnage automate.....	p.76
Le petit-maître.....	p.79
2-5 Théâtralité des gravures libertines.....	p.83
Fonctionnement du livre érotique.....	p.83
Emprunts : Les personnages de commedia.....	p.86
Analogies : Le rideau et le masque.....	p.90
Chapitre 3: Théâtralité et peinture : le cas de la peinture orientaliste.....	p.100
3-1 L'orientalisme.....	p.103

Contextualisation	p.103
Chronologie et définitions.....	p.105
Orientalisme et idéologie : deux écoles.....	p.107
Paradoxe.....	p.111
3-2 Théâtralité de la peinture orientaliste	p.113
Peintres et critiques de l'époque.....	p.113
Critiques contemporains	p.116
3-3 Influence des décors et costumes d'opéras.....	p.121
Imagerie populaire et expositions universelles	p.127
Costumes et jeu.....	p.131
3-4 L'arche comme élément théâtral	p.134
Piranèse et les frères Valeriani	p.137
Bibiena et la scène d'angle.....	p.139
Évolution.....	p.142
3-5 La contre-plongée comme effet dramatique ?	p.145
Analyse	p.145
Une tradition picturale	p.147
3-6 Conclusion	p.150
Comprendre l'histoire de l'art	p.150
Distinguer les différentes réalités	p.152
Intégrer l'horizon d'attente.....	p.154
Déterminer les mauvais emplois	p.155
Chapitre 4: Théâtralité et cinéma: La théâtralité de Jean Renoir et <i>Perceval</i> d'Eric Rohmer	p.162
Théâtralité et cinéma.....	p.162
4-1 La théâtralité de Renoir: Acte I, <i>Le Carrosse d'or</i>	p.180
Le théâtre utilisé à l'écran.....	p.182
Un texte plastique	p.189
Les références directes à la <i>commedia</i> : décor et personnages	p.193
Ouverture : du théâtre au cinéma.....	p.199
Indices de théâtralité dans la fiction enchâssée	p.204
4-2 Actes II et III : Du Moulin Rouge à l'opéra	p.206
Les lieux de spectacle	p.206
Le monde de l'opéra et du théâtre de boulevard.....	p.209
Le cadre dans le cadre.....	p.214
4-3 <i>Perceval</i>	p.225
Intentions et réceptions	p.226
<i>Perceval</i> dans la filmographie de Rohmer.....	p.230
Les sources d'inspiration	p.235
La piste de la théâtralité	p.239
Chapitre 5: La théâtralité, une notion prétexte.....	p.252
5-1 La référentialité	p.263
5-2 Au-delà du monde académique.....	p.266
Le jugement de théâtralité aujourd'hui.....	p.266
Bibliographie.....	p.277

Liste des figures

Schéma de la théâtralité selon Evreinov, p.13

Schémas comparatifs des caractéristiques et effets du film et du théâtre, p.173

Schéma structurel des niveaux de fiction dans *Le Carrosse d'or*, p.204

Schéma circulation d'association de la couleur rouge, p.212

Tableau des différents modes de référentialité du jugement de théâtralité, p.263

Liste des illustrations

Chapitre 2 : Théâtralité et roman : le cas du roman libertin

Fig. 1 Jakob van der Schley (1715-1779), « Marianne confond Valville » (illustration du roman de Marivaux, *Vie de Marianne*, Néaulme 1736-42 fig8), 1738, Notice n° B0868, p.47

Fig. 2 Projet de décor de Jean Berain pour l'Académie Royale de Musique : *Jason, ou la Toison d'or*, tragédie en musique de J.-B. Rousseau, mus. de Colasse (15 jan. 1696): Acte IV, sc. 2 Dessin à la plume et au lavis. Paris, Archives Nationales. Pub. *Féeries d'opéra*, 1997. Source : OPSIS. Guy Spielmann, « Grotte », *Spectacles du Grand Siècle*, 26 août 2005, p.54

Fig. 3 Vue d'ensemble d'une fontaine à plusieurs niveaux, et charpente. Planche tirée du *Recueil de décorations de théâtre recueillies par M. Levesque, garde général des magasins des Menus Plaisirs de la Chambre du Roy*. [1752] Paris, Archives Nationales. Source : OPSIS. Guy Spielmann, « Fontaine », *Spectacles du Grand Siècle*, 26 août 2005, p.57

Fig. 4 Idem - détail du mécanisme: l'eau qui coule est simulée par un ruban d'étoffe moirée actionné par des rouleaux. Source : OPSIS. Guy Spielmann, « Détail du mécanisme de la fontaine », *Spectacles du Grand Siècle*, 26 août 2005, p.57

Fig. 5 Projet de décor de Giacommo Torelli da Fano pour des spectacles donnés à Paris. *Andromède* de Corneille, « Tragédie représentée avec les machines », musique de d'Assoucy (Petit Bourbon, janvier 1650). Gravures de François Chauveau pour la 2e édition (1651). Acte II. Source : OPSIS. Guy Spielmann, « La perspective centrale », *Spectacles du Grand Siècle*, 26 août 2005, p.58

Fig. 6 Décor pour une scène marine : un vaisseau est visible à l'arrière-plan. Frontispice pour *L'Ile des Amazones* dans le *Théâtre de la foire*, vol. I (1721). Source : OPSIS. Guy Spielmann, « L'isle des Amazones », *Spectacles du Grand Siècle*, 26 août 2005, p.60

Fig. 7 Frontispice pour *Médée* (1639) de Pierre Corneille, gravé par François Chauveau (*Œuvres*, Paris, Courbé, 1666). Source : OPSIS. Guy Spielmann, « Char de Médée », *Spectacles du Grand Siècle*, 26 août 2005, p.75

Fig. 8 Apparition en gloire pour le frontispice de André-Robert, chevalier de Nerciat, *Félicia ou mes fredaines, orné de figures en taille-douce*. T. 1. Londres, 1780. Paris, Cazin, 1782. Gravures d'Antoine Borel, cuivres de François-Roland Elluin, p.75

Fig. 9 Gravure anonyme, *Mémoires de Suzon, Sœur de D B...portier des Chartreux, écrits par elle-même*. (...) A Cythère, 1781. (1778), p.87

Fig. 10 V.T.H.S., pseud., *La Rhétorique des putains, ou la fameuse maquerelle. Ouvrage imité d l'italien, orné de joiles figures en taille-douce*. T. 1. « A Rome, aux dépends du Saint Père, 1771 ». Origine : Pallavicino (pseud. Ginifacio Spironcini), *La Rettorica delle puttane, composta conforme li precetti di Cipriano, dedicata alla universita delle cortegiane più celebri*, Cambrai, 1642, p.87

Fig. 11 Anonyme, *Petit théâtre érotique*, XVIII^e siècle, p.88

Fig. 12 *Les Costumes théâtrales, ou scènes secrètes des foyers. Petit recueil de contes, un peu plus que gaillards, orné de couplets analogues. Dédiés aux jeunes gens des deux sexes qui se destinent aux Théâtres*. « A Hélio-Foutropolis, de l'Imprimerie de la Creispinaille à la Matricule », 1793, p.88

Fig. 13 *Année galante, ou Étrenne à l'amour. Contes enrichis de figures et d'étriettes*. 1773. Parade (février), p.89

Fig. 14 Antoine Borel, figure gravée par François-Roland Elluin pour *Le Portier des Chartreux ou Mémoires de Saturnin écrits par lui-même (Histoire de Dom Bougre)*, attribué à Jean-Charles Gervaise de la Touche, 1741, édition de 1787, Cazin, p.90

Fig. 15 Gravure du *Rideau levé ou l'Education de Laure* de Mirabeau, 1790, p.91

Fig. 16 Frontispice de *Ma conversion ou le libertin de qualité*, Mirabeau, 1783, p.92

Fig. 17 « Le rideau cache les mœurs », gravure pour *Le rideau levé ou l'Education de Laure* de Mirabeau, p.92

Fig. 18 Gravure pour *Thérèse Philosophe*, 1748, attribué à Jean-Baptiste de Boyer, Marquis d'Argens, p.94

Fig. 19 Frontispice de Louis Binet pour le roman libertin de Claude Crébillon Fils, *Le Sylphe, ou songe de Madame de R*** écrit par elle-même à Madame de S****, Leipzig, 1781, p.95

Fig. 20 Détail : la gloire d'Éole et des Vents. Projet de décor de Giacommo Torelli da Fano pour des spectacles donnés à Paris. *Andromède* de Corneille, « Tragédie représentée avec les machines », musique de d'Assoucy (Petit Bourbon, janvier 1650). Gravures de François Chauveau pour la 2e édition (1651). Acte II. Source : OPSIS. Guy Spielmann, « La gloire d'Éole », *Spectacles du Grand Siècle*, 26 août 2005, p.95

Fig. 21 Planche XV de *L'Encyclopédie*, (« Machines de théâtre⁵ » en contient 49). Fig. 1. Elévation en coupe de la charpente du comble avec les corridors & le

⁵ « THÉÂTRES » et « MACHINES DE THÉÂTRE », Contenant quarante-neuf Planches à cause de quatorze doubles & de quatre triples. Dessinées & expliquées par M. Radel, Pensionnaire du Roi, &

développement d'un tambour dégradé. A, A, élévation du mur portant les fermes du comble. B, tambour dégradé sur lequel sont enveloppés des fils pour descendre des nuages ou nuées à différentes hauteurs. C, C, C, nuées attachées aux fils ou cordages. D, D, fils enveloppés sur le tambour dégradé. E, retraite du tambour tenant au contrepoids. F, F, treuils servant à monter les contrepoids. G, retraite du contrepoids pour manoeuvrer le tambour. H, H, planchers du corridor pour le service des machines. I, I, planchers du corridor des treuils pour le service des contrepoids. K, plancher du grand ceintre où sont les tambours des machines. L, second plancher du ceintre. 2. Décoration d'une riche prison avec des vapeurs ou nuages précédant l'arrivée d'un dieu. 3. Détail du char de Médée., p.96

Chapitre 3 : Théâtralité et peinture : le cas de la peinture orientaliste

Fig. 1 David Roberts, *The gateway to the great temple at Baalbek*, 1841, Londres, Royal Academy of Arts, p.109

Fig. 2 Hubert Robert, *Arc de triomphe en ruines. Les joueurs de cartes*, 1780, musée du Louvre département des Peintures, Paris, p.111

Fig. 3 Karl Friedrich Schinkel, Décor pour l'opéra *La flûte enchantée* de Wolfgang Amadeus Mozart, 1816, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Paris, p.123

Fig. 4 Karl Friedrich Schinkel, Décor pour l'opéra *La flûte enchantée* de Wolfgang Amadeus Mozart, 1816, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Paris, p.124

Fig. 5 Karl Friedrich Schinkel, Décor pour l'opéra *La flûte enchantée* de Wolfgang Amadeus Mozart, 1816, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Paris, p.124

Fig. 6 Jules Jean Antoine Lecomte du Nouÿ, *Les porteurs de mauvaises nouvelles*, 1871, Ministère des Affaires Culturelles, Tunis, p.127

Fig. 7 Charles Naudet, *Charmeuse*, Photographie, 1903, p. 129

Fig. 8 Abdulhamid et son harem, carte postale métamorphique, Collection Gérard Levy, Paris, p.129

Fig. 9 Le « *Kaiserpanorama* » (« *Panorama de l'Empereur* »), dispositif de vision stéréoscopique de 1900 pour 25 personnes, p.131

Fig. 10 Leon Bakst, *Schéhérazade, La sultane bleue*, costume pour la production de Diaghilev à Paris avec Les Ballets Russes, 1910, p.132

Architecte - Expert, sous la direction de M. Giraud, Architecte des Menus Plaisirs, & Machiniste de l'Opéra de Paris. *L'Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, éd. Denis Diderot et Jean le Rond D'Alembert, Paris, Briasson, David l'aîné, Le Breton et Durand, «Neuvième livraison ou dixième volume» (t. 27), 1772.

Fig. 11 Leon Bakst, *Décor pour Shéhérazade*, production de 1916, p.132

Fig. 12 Jean-Joseph Benjamin-Constant, *Entrée de Mehmed II dans Constantinople*, 1876, Musée des Augustins, Toulouse, p.135

Fig. 13 Fausto Zonaro, *Le sultan Mehmed II entre dans Constantinople*, 1896, salle du Trône – Palais de Dolmabahçe, Istanbul, Turquie, p.137

Fig. 14 Giuseppe Valeriani, *Dessin pour un décor de scène en six panneaux*, rayon encre, aquarelle, et feuille d'or, 1761, The Courtauld Institute of Art, Londres, p.138

Fig. 15 Serafino Brizzi (1684-1737), *Dessin pour un décor de scène*, crayon, encre et aquarelle sur papier, The Courtauld Institute of Art, Londres, p.139

Fig. 16 Attribué à Giuseppe Galli Bibiena, *Dessin de scène d'angle pour un décor de théâtre*, crayon et lavis. Don de Cornelius Vanderbilt, p.140

Fig. 17 Stefano Orlandi (1681-1760), *Bains impériaux*, Dessin pour décor de théâtre, p.143

Fig. 18 Calisto Cavazzoni-Zanotti (XIX^e siècle), *Bain arabe*, Dessin pour décor de théâtre, p.143

Fig. 19 Théodore Chassériau, *Le tépidarium*, 1853, Musée d'Orsay, Paris, p.143

Fig. 20 Henri Regnault, *Exécution sans jugement sous les rois Maures de Grenade*, 1870, Paris, musée d'Orsay, p.146

Fig. 21 Ludovico Andrea Mantegna, *La Vierge aux Chérubins*, 1485, pinacothèque, Brera, Milan, p.148

Fig. 22 Giovanni Battista Tiepolo, *Persée et Andromède*, 1731, The Frick Collection, New York, p.149

Fig. 23 Illustration de couverture pour « Les trente clochettes » pour la série *Djinn*, Duraux et Miralles, 2001, p.159

Fig. 24 Planche pour « La Favorite » pour la série *Djinn*, Duraux et Miralles, 2001, p.159

Fig. 25 Edition spéciale pour la couverture de *Djinn*, Duraux et Miralles, 2001, p.159

Fig. 26 *Le dernier Harem*, 1999, affiche du film, p.160

Fig. 27 Jean-Léon Gérôme, *Bain turc ou bain maure* (deux femmes), 1872, collection privée, p.160

Chapitre 4 : Théâtralité et cinéma : Renoir et Rohmer

Fig. 1 Portraits de la comédienne Clara Gazul et de Prosper Mérimée, par Étienne-Jean Delécluze, publié en 1825, p.192

Fig. 2 *Le Carrosse d'or*, Colombine et Arlequin en situation de dispute, p.194

Fig. 3 *Le Carrosse d'or*, Colombine et Arlequin face au public, p.194

Fig. 4 Jacques Callot, *Le Combat à la barrière*. « Entrée de M. de Couvonges et de monsieur de Chalabre. » sur un char infernal accompagné de diables. Carrousel donné le 14 février 1627 par Charles IV, duc de Lorraine, en l'honneur de la duchesse de Chevreuse. Source: *Le Combat à la barrière*, Nancy, S. Philippe, 1627. 11 planches accompagnées d'un texte de Henry Humbert. Source : OPSIS. Guy Spielmann, « Entrée », *Spectacles du Grand Siècle*, 26 août 2005, p.195

Fig. 5 *Monstre infernal et Lutin* pour l'acte III, scène 8 de *Thésée* de Quinault et Lully (1675), Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds Rothschild. Projets de machines de Jean Berain (1640-1711) et de son atelier pour l'Académie Royale de Musique (1673-1711), planches tirées du *Recueil de décorations de théâtre recueillies par M. Levesque, garde général des magasins des Menus Plaisirs de la Chambre du Roy*. [1752] Paris, Archives Nationales. Source : OPSIS. Guy Spielmann, « Monstre », *Spectacles du Grand Siècle*, 26 août 2005, p.195

Fig. 6 *Le Carrosse d'or*, Décor peint « maisons », p. 196

Fig. 7 *Le Carrosse d'or*, Salut final, p.197

Fig. 8 Deux personnages de la Comédie-Italienne dans les années 1680 : Michelangelo Fracansani dans le rôle du Docteur et Giovan Battista Turri dans celui de Pantalone. Gravure de Pierre Mariette, 1689. Paris, Bibliothèque de l'Opéra, Ms. Rés. 625; B.N. Estampes. Source : OPSIS. Guy Spielmann « Pantalone », *Spectacles du Grand Siècle*, 26 août 2005, p.199

Fig. 9 « La troupe royale des comédiens italiens ». Gravure d'almanach (1689) Détail Aurélio, Isabelle, le Docteur, Colombine, Mezzetin. Source : OPSIS. Guy Spielmann, « Troupe », *Spectacles du Grand Siècle*, 26 août 2005, p.198

Fig. 10 *Le Carrosse d'or*, Générique d'ouverture, p.200

Fig. 11 *Le Carrosse d'or*, Présentation du film, p.201

Fig. 12 *Le Carrosse d'or*, Tous les personnages sur la scène du théâtre, p.202

- Fig. 13 *Le Carrosse d'or*, L'étage et l'entresol sur scène, p.202
- Fig. 14 *Le Carrosse d'or*, De la scène de théâtre au cinéma, p.202
- Fig. 15 Le moulin rouge de *French Cancan*, p.207
- Fig. 16 *French Cancan*, alignement des danseuses, p.207
- Fig. 17 *French Cancan*, La belle Abbesse, p.208
- Fig. 18 *Elena et les hommes*, La loge d'opéra, p.209
- Fig. 19 *Elena et les hommes*, Elena tout en rouge dans la foule, p.210
- Fig. 20 *Le Carrosse d'or*, La robe de Camilla, p.212
- Fig. 21 *Elena et les hommes*, La robe d'Elena, p.212
- Fig. 22 *Elena et les hommes*, Rideau, p.213
- Fig. 23 *Le Carrosse d'or*, Rideau de scène, p. 213
- Fig. 24 *Elena et les hommes*, Cadre dans le cadre, p.215
- Fig. 25 *Elena et les hommes*, Cadre dans le cadre, p.215
- Fig. 26 Nicholaes Maes, *La servante oisive*, 1655, p.216
- Fig. 27 Nicholaes Maes, *L'oreille indiscrete*, 1656, p.216
- Fig. 28 Jan Vermeer, *La jeune femme endormie*, 1657, p.216
- Fig. 29 Gabriel Metsu, *Femme lisant une lettre*, 1662-65, p.216
- Fig. 30 Nicholaes Maes, *L'espionne et les amoureux*, 1657, p.219
- Fig. 31 *Elena et les hommes*, Les bohémiens, p.223
- Fig. 32 *Elena et les hommes*, Juliette Gréco, p.223

Chapitre 5 : La théâtralité, une notion prétexte

Fig. 1 Lady Gaga en concert, costume « Aigle », p.268

Fig. 2 Lady Gaga en concert, costume « Flocon de neige », p.268

Fig. 3 Lady Gaga pour Hello Kitty, p.269

Fig. 4 Coiffure réalisée pour l'émission « Battle Hair Spectacular », p.270

Fig. 5 Coiffure réalisée pour l'émission « Battle Hair Spectacular », p.270

Fig. 6 Coiffure réalisée pour l'émission « Battle Hair Spectacular », p.270

Fig. 7 Costume de violoniste pour le Ballet du roi des fêtes de Bacchus (Palais Royal, 1651). Aquarelles de François Chauveau. Paris, BNF. Source : OPSIS. Guy Spielmann, « Violoniste », *Spectacles du Grand Siècle*, 26 août 2005, p.271

Fig. 8 L'« Habit de jardinier ». Très présente dans le ballet de cour, la tradition des costumes « métonymiques » qui représentent une abstraction ou une activité, fut ensuite magistralement illustrée dans une série de gravures de Nicolas II de Larmessin (1638 - 1694), d'abord publiées dans le recueil *Costumes grotesques. Habits des Métiers et Professions* (1695), puis déclinées dans diverses versions colorisées. Source : OPSIS. Guy Spielmann, « Jardinier 3 », *Spectacles du Grand Siècle*, 26 août 2005, p.271

Liste des abréviations

Les sigles abrégatifs privilégiés sont les suivants :

acte premier, deuxième, *etc.* : acte I, acte II, *etc.*
article d'encyclopédie, de dictionnaire, de traité : *art.* (suivi des chiffres arabes)
articulo citato : *art. cit.* (suivi d'une virgule et de la pagination)
autres collaborateurs : *et al.*
avant Jésus-Christ : av. J.-C.
chapitre premier, deuxième, *etc.* : ch. 1, ch. 2, *etc.*
colonne première, deuxième, *etc.* : a, b, c, *etc.*
directeur(s), sous la direction de : (dir.)
éditeur(s) scientifique(s) : [éd.]
folio(s), recto, verso : fo, ro, vo
ibidem : *ibid.* (suivi d'une virgule et de la pagination)
idem : *id.*
les ordinaux désignant les siècles : XVI^e, XVII^e, *etc.*
ligne : l.
livre premier, deuxième, *etc.* : L. I, L. II, *etc.*
loco citato : *loc. cit.* (suivi d'une virgule et de la pagination)
manuscrit(s) : ms (suivi de la cote)
numéro(s) : no
opere citato : *op. cit.* (suivi d'une virgule et de la pagination)
page(s) : p. (suivi d'une espace)
page(s) suivante(s) : -sq.
paragraphe : § (suivi des chiffres arabes)
partie première, deuxième, *etc.* : 1^{re} partie, 2^e partie,
sans date : s.d.
sans lieu : s.l.
sans lieu ni date : s.l.n.d.
scène première, deuxième, *etc.* : sc. 1, sc. 2, *etc.*
tome : t. (suivi de chiffres romains)
traducteur(s) : [trad.]
vers ou verset : v.
volume : vol. (suivi de chiffres arabes)

Chapitre 1: ETAT DE LA QUESTION

Généalogie

Naissance d'un terme

Si l'adjectif « théâtral » est couramment employé en français au moins depuis le XVII^e siècle, le mot « théâtralité » n'apparaît d'abord que comme traduction du russe au début du XX^e siècle : c'est en 1908 que le dramaturge et critique Nikolai Evreinov crée le néologisme *teatral'nost'*⁶ (calqué sur *literaturnost*), pour signifier la centralité du théâtre dans les pratiques culturelles de son époque. Le terme français ne sera popularisé par Roland Barthes qu'en 1954, et, déjà, sous un sens bien différent (« le théâtre moins le texte »). Quelque vingt ans plus tard, Jean Jachymiak, commence un essai intitulé « Sur la théâtralité » (1972) par « cette constatation inaugurale : l'inflation incontrôlée du terme « *théâtralité* »⁷ ; et en 2009, presque exactement un siècle après l'apparition du mot, une recherche avec le terme-clef *theatricality* dans la banque de données JSTOR permet de recenser pas moins de 6648 articles en diverses langues (français et anglais principalement), ce qui donne une idée de l'ampleur de cette prolifération depuis les années 70.

Toutefois, on constate également que l'emploi de « théâtralité » (ou *theatricality*) dans ces nombreux travaux ne signifie pas que tous proposent une

⁶ Nikolai Nikolaevich Evreinov, « Apologie de la théâtralité », 1908, que l'on retrouve dans la collection d'essais *Demon teatral'nosti*, Moskva, Letnii sad, 2002.

⁷ Jean Jachymiak, « Sur la théâtralité », *Littérature, science, idéologie*, N°2 (1972), p.49.

réflexion sur l'essence du théâtre telle que la concevait initialement Evreinov, ni même sur la théâtralité au sens de Barthes. En réalité, la grande majorité de ceux qui utilisent le terme n'en propose aucune définition, et l'on se rend compte à les lire que leurs propos reposent sur des présupposés très divers quant au rapport entre la théâtralité et le théâtre, et quant à la définition même du théâtre : pour certains, c'est avant tout une forme textuelle, pour d'autres, un type de performance, voire la forme performative que l'on peut prendre, par synecdoque —et abusivement, à notre sens— comme archétype valant pour toutes les autres. Il faut encore nettement distinguer le terme de « théâtralité », désignant une essence, et celui de « théâtral », qui peut s'appliquer par analogie à des objets et des phénomènes éléments souvent liés à l'activité théâtrale (costumes, lumières, décors, maquillages), mais qui ne participent pas de son essence.

Fort logiquement, l'adjectif « théâtral » apparaît d'abord au sens propre dans des écrits portant directement sur la pratique du théâtre, et notamment dans le traité de l'abbé d'Aubignac (1657) qui écrit que les

délibérations [...] doivent être mises au rang des discours pathétiques qui font les plus excellentes actions du theatre: vous y voyez des esprits agitez par des mouvemens contraires, poussez de differentes passions, et emportez à des desseins extrêmes, dont le spectateur ne sçauroit prévoir l'évenement, les discours y portent le caractere theatral; ils sont impetueux et par les raisonnemens et par les figures; et c'est plutôt l'image d'une ame au milieu de ses bourreaux, que d'un homme qui delibère au milieu de ses amis⁸.

Dans un autre passage, D'Aubignac donne un exemple précis de qu'il estime être particulièrement théâtral dans une fiction dramatique :

⁸ François-Hédelin, abbé d'Aubignac, *La pratique du théâtre*, 1657, Alger, J. Carbonel, 1927, p.306.

Davantage, entre les figures qu'on peut nommer, grandes et sérieuses, le poète en pourra bien trouver quelques-unes plus propres au theatre que les autres: par exemple, l'apostrophe, que j'y ay toûjours remarquée fort éclatante, quand elle est bien placée et bien conduite; elle suppose toûjours presente, ou une veritable personne, quoy qu'absente en effet, ou une fausse personne, qui ne l'est que par fiction, comme est la patrie, la vertu , et autres choses semblables; car elle les suppose si bien presentes, que celui qui discourt, leur adresse sa parole, comme si veritablement il les voyoit: ce qui est tout à fait theatral; attendu que cela fait deux personnages où il n'y en a qu'un, l'un visible, et l'autre imaginaire⁹.

Il est clair dans ces références que d'Aubignac utilise l'adjectif « théâtral » de façon littérale, pour désigner ce qui a trait au théâtre; mais il s'en sert pour signaler des procédés particulièrement appropriés à l'effet recherché par le théâtre, l'impression qu'il doit produire sur le spectateur. Or, *La Pratique du théâtre*, dans la tradition aristotélicienne, ne s'intéresse qu'au texte dramatique, en stigmatisant les effets purement scéniques que l'on peut obtenir par le jeu de l'acteur, les décors, les lumières, les machines, etc. (*opsis* dans la *Poétique*) ; un aspect « tout à fait theatral » désigne donc uniquement une propriété du texte perceptible à la lecture seule, sans prise en compte de la dimension performative.

Dictionnaires

En 1690, le dictionnaire de Furetière comporte déjà une entrée pour ce mot, distincte du terme « théâtre » : « Qui appartient au théâtre. Le plus grand vice d'un Poëme Dramatique, est de n'avoir que des passions théâtrales, qui ne sont point naturelles, qui ne se voyent que sur un théâtre¹⁰. » Cette entrée présente un point de vue

⁹ *Ibid.*, p.349.

¹⁰ Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, A. et R. Leers, La Haye, 1690, p.2017.

normatif, comme on le constate dans l'exemple avec l'utilisation du superlatif et de la négation exclusive.

« Théâtral » s'oppose ici à « naturel » et décrit les « passions » créées pour le théâtre, qui ne se rencontrent pas dans la réalité. L'introduction du conseil sur la composition d'un poème dramatique apporte une nuance négative à l'adjectif, qui, s'il existe dans ce genre d'ouvrage, ne saurait y régner seul et doit s'accompagner de vraisemblance. En 1694, le mot entre dans le *Dictionnaire de l'Académie Française*, première édition, avec cette définition dont le point de vue est ambigu, sinon franchement péjoratif : « Theatral, ale.adj. Qui sent le théâtre. Action theatrale. expression theatrale. eloquence theatrale. maniere theatrale¹¹. » Les exemples donnés restent cependant très vagues et le lecteur ne saurait dire s'ils appartiennent tous au domaine théâtral ou s'ils peuvent se rencontrer dans la réalité. Dans ce dernier cas il s'agit d'examiner quel jugement -souhaitable ou déconseillé- l'auteur prononce sur ces actions qui se réfèrent au théâtre. Il faudra ensuite attendre près de soixante ans pour retrouver cinq occurrences du terme, dans *L'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, publiée entre 1751 et 1772, dans les entrées « chœur » (Jean-Jacques Rousseau), « déclamation théâtrale » (Jean-François Marmontel), « fêtes de la cour de France » (Louis de Cahusac), « effet » (Antoine Watelet) et « entrechat » (Louis de Cahusac)¹². Il est important de noter que dans les cinq entrées contenant le mot « théâtral », deux arts que nous distinguons aujourd'hui du théâtre sont évoqués : danse et musique.

¹¹ *Dictionnaire de l'Académie Française*, Paris, 1694, p.559.

¹² *L'Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, éd. Denis Diderot et Jean le Rond D'Alembert, Paris, Briasson, David l'aîné, Le Breton et Durand, «chœur», volume 3, Octobre 1753, p.362, « déclamation théâtrale », volume 4, Octobre 1754, p.685, « fêtes de la cour de France », volume 6, Octobre 1756, p.682, « effet », volume 5, Novembre 1755, p.407, « entrechat », volume 5, Novembre 1755, p. 728.

Pour la première fois également, le théâtre est associé à la peinture dans la définition d'« effet » par Watelet : « Les détails trop approfondis, quoique la nature en offre les modèles, sont un obstacle à l'effet théâtral¹³. » Contrairement aux exemples précédemment cités, l'adjectif est ici valorisé et associé à un « effet » souhaité en peinture. « Théâtral » représente dans ce cas un effet d'ensemble recherché (participant peut-être d'une certaine stylisation) plus qu'une attention aux détails trop réalistes. En 1755, le mot fait son apparition dans le *Dictionnaire de Trévoux*. Le contexte dans lequel « théâtral » y est utilisé reprend les connotations négatives déjà présentes chez Furetière et l'Académie : « Ne voit-on pas pour l'ordinaire leurs vertus disparaître, leurs mœurs se corrompre, leurs manières décentes & naturelles se métamorphoser en affectations ridicules, en frivoles complimens, en jargon théâtral qui les annonce pour des petitsmaîtres¹⁴... » L'adjectif se réfère dans ce cas à une figure bien précise des salons, le petit-maître, type caricaturé au théâtre et dans les romans de l'époque, et s'associe au pouvoir de la métamorphose, au ridicule, à la frivolité et à un jargon de théâtre. « Théâtral » évoque aussi bien ici une attitude, qu'un langage. Les seconde et troisième occurrences rapprochent tribunal et théâtre : « l'appareil théâtral & imposant de la tribune¹⁵ » et « le Tribunal des derniers déchu tellement de son premier éclat, qu'il ne fut plus qu'une scène tumultueuse où de jeunes Légistes s'exerçoient à un mauvais genre d'éloquence, & à une espèce de déclamation qui n'étoit qu'un chant théâtral¹⁶. » Il faut noter que dans ces trois contextes, le terme « théâtral » implique une certaine fausseté et artificialité, ce qui paraît paradoxal

¹³ *Ibid.*, p.407.

¹⁴ *Le Journal de Trévoux ou Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts*, vol.1, avril 1756, p.839.

¹⁵ *Ibid.*, vol.2, avril 1755, p.1122.

¹⁶ *Ibid.*, p.2012.

compte-tenu de la doctrine des Jésuites et de leur défense du théâtre comme outil pédagogique et moral. En 1762, la quatrième édition du *Dictionnaire de l'Académie Française* revient sur sa définition du mot, qui garde cependant un sens péjoratif : « Theatral, ale. adj. Qui appartient au théâtre, qui est propre au théâtre, qui ne convient guère qu'au théâtre¹⁷. » Le dictionnaire rappelle que « théâtral » est l'essence du théâtre, qu'il doit se contenir dans ce lieu et ne point intervenir dans la réalité.

En 1763, le *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres* mentionne une comédie, *La Fille Arbitre*, qui comporte « une intrigue vraie et théâtrale qui mérite d'être lue¹⁸. » Contrairement aux ouvrages généraux, ce dictionnaire de théâtre associe le vraisemblable et le théâtral, deux ingrédients indispensables à une bonne intrigue. Lérès recommande également *Le génie de la France*, une autre comédie qui contient « une scène vraiment théâtrale, un Poète (qui étoit représenté par le sieur Deshayes), vient lui réciter des vers qu'il a fraîchement composés à la louange du Roi ; un Musicien présent à cette lecture, & entraîné par l'enthousiasme, met les vers en musique à mesure que le Poète les récite¹⁹. » « Théâtral » implique dans ce cas le mélange de poésie et de musique qui s'associent sur scène pour une nouvelle création, pièce dans la pièce, comme une forme de métathéâtre. Une autre pièce, *Les Menechmes*, est qualifiée de « fort théâtrale et très divertissante²⁰ », sans pourtant que les caractéristiques n'en soient données. On comprend pourtant que Lérès présente une opinion favorable à ce qu'il qualifie de

¹⁷ *Dictionnaire de l'Académie Française*, 1762, p.830.

¹⁸ Antoine de Lérès, *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres*, Paris, Jombert, 1763, p.202.

¹⁹ *Ibid.*, p.218.

²⁰ *Ibid.*, p.292.

théâtral. L'adjectif est parfois utilisé pour indiquer qu'il s'agit de renforcer l'effet ; ainsi l'opéra de Rameau, *Platée*, a été retouché « par une main étrangère, pour le rendre plus théâtral²¹. » Les pièces ne sont pas les seules à porter la mention de « théâtral », ainsi deux comédiens, Brizart et la demoiselle Drouin sont cités l'un pour sa « voix égale, flexible et la figure des plus théâtrales²² » et l'autre pour sa « figure noble et théâtrale²³. » Sans plus de caractéristiques, le lecteur perçoit surtout la connotation positive du terme, associé à des qualités de constance « égale », de vertu « noble » et d'adaptation « flexible ». En 1785 est publiée une pièce de M. de Valigny, *Le fou théâtral ou la suite du poète au foyer*. Le terme « théâtral » semble connaître une grande popularité puisqu'il fait l'objet d'une comédie et sort des limites du lieu « théâtre » pour qualifier un type de personnage.

En 1787, le *Dictionnaire critique de la langue Française* propose : « Théâtral, qui a rapport au théâtre. Action, expression, manière, déclamation théâtrale. Il se prend souvent en mauvaise part et se dit pour blâmer²⁴ » et encore « texture d'une pièce de Théâtre²⁵. » On peut se demander s'il s'agit là d'une vision sensualiste. Il est à noter que les dictionnaires de langue perdurent la tradition d'une définition négative du terme et proposent une vision normative qui rejette l'effet théâtral dans la réalité. Enfin en 1872, le *Littre* apporte pour la première fois trois distinctions fondamentales ; « théâtral » se déclinant comme suit: 1. Ce qui appartient au théâtre. Habitudes théâtrales 2. Qui vise à l'effet sur le spectateur. 3. Empreinte d'une

²¹ *Ibid.*, p.355.

²² *Ibid.*, p.523.

²³ *Ibid.*, p.562.

²⁴ Jean-François Féraud, *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, Mossy 1787-1788, p.684.

²⁵ *Id.*

grandeur apparente et affectée plutôt que réelle²⁶. Nous retrouvons l'aspect négatif du terme qui suppose une certaine artificialité, en tout cas une impression de distance, de décalage par rapport au réel. L'essence du théâtre est le premier sens admit, puis l'effet produit sur la scène et finalement l'attitude fausse est condamnée. Dans ces trois cas, la priorité n'est pas donnée au texte et l'action domine. Le *Littré* mentionne également une apparition du mot au XVI^e siècle chez Bonivard dans *Advis et Devis des iengues* : « Es dictz philosophes seroit malseant escrire chose que fust au peuple plausible, theatral, populaire. »

A l'origine, la racine grecque *thea* de *theatron* signifie « action de regarder », « vie, spectacle, contemplation ». « Ce qui regarde », c'est le public, qui se définit par son rapport au spectacle. Dans son étymologie même, le théâtre suppose un regardant, un « public » sous-entendu pour contempler, valider ce qui se passe sur scène.

Le terme « théâtre » (racine latine) désigne, selon son premier usage, l'endroit où se déroule un combat singulier, puis au XIV^e siècle, la salle, le lieu où se donnent des représentations des mystères chrétiens et des spectacles profanes. Depuis le XVII^e siècle, le terme désigne par métonymie aussi bien l'entreprise et son personnel que l'art de produire des ouvrages dramatiques, l'art de l'acteur, tous les aspects du spectacle théâtral²⁷. Si la 'théâtralité' est une notion du XX^e siècle, l'apparition du terme « théâtral » dans les dictionnaires au XVII^e siècle montre qu'une réflexion s'amorce sur la fonction du théâtre et son rapport à la réalité, ou du moins l'idée que l'on se fait du « réel » et du « naturel ». La réflexion sur le théâtre remonte certes au moins à la *République* de Platon, mais notre étude part d'une question de

²⁶ Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, 1872-1877.

²⁷ Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1994, article « théâtre ».

vocabulaire et non pas seulement de la critique de l'art théâtral. La critique très ancienne est celle de la dangerosité du théâtre par rapport à la réalité. Or, Platon et bien d'autres à sa suite ne critiquent pas la ' théâtralité ', mais le théâtre et le fait que le public privilégie ce qui est faux. Cela explique sans doute l'ancienneté de l'association du théâtre et de l'illusion, et le côté péjoratif et méfiant des définitions de « théâtral » dans les siècles suivants. Avant l'invention du mot « théâtralité », le contexte dans lequel s'inscrit « théâtral » aux XVII^e et XVIII^e siècles ne semble pas favorable au côté construit, donc artificiel de ce qui est théâtral. Sans pour autant condamner le théâtre, les critiques insistent sur la distinction à faire entre cet art et le réel, ainsi que sur l'importance d'être conscient que les passions représentées sur scène ne sont pas celles de la vie, mais des simulations. L'emploi du mot reste pourtant assez variable, qualifiant parfois une attitude, une certaine éloquence, une figure ou un langage. Il est à noter que les dictionnaires généraux sont généralement plus critiques dans leur définition du terme « théâtral » tandis que les dictionnaires de théâtre ou l'*Encyclopédie* —dont les principaux collaborateurs sont des théâtromanes notoires— offrent des définitions à la fois plus positives et plus précises. L'inventeur du mot « théâtralité », Evreinov, conscient de la tendance à souligner les aspects négatifs liés à l'artificialité de cet art, a tenté de revenir à ses origines, en développant l'idée d'instinct.

Evreinov publie en 1908 son *Apologie de la théâtralité* et forme le mot *teatralnost* sur le modèle de *literaturnost'* « littérarité²⁸ ». En ajoutant le suffixe *-nost'* au mot *teatral*, Evreinov essayait de définir la racine du théâtre et lançait un grand dialogue international sur cet « instinct²⁹ » qui pousse les hommes à jouer. Cet instinct, Sharon Carnike le déclare « universel » et nécessaire à la survie de l'homme : « On peut résumer ce discours comme suit : la théâtralité, la racine de tout théâtre tel que nous le connaissons, qu'il soit commercial ou non, est un instinct qui contraint l'homme à se transformer et à transformer son univers. C'est « l'instinct de transformation des apparences de la nature »³⁰. »³¹ Dans les théories de Platon et d'Aristote, la *mimesis*, imitation de la nature, se concentre sur le paraître (le simulacre) plutôt que sur l'être. Le terme « simuler » n'inclut pas de changement de forme, il faut « faire comme si », « ressembler », « copier ». Pour Evreinov, en revanche, il s'agit plutôt de *transformer* le réel, c'est-à-dire de produire quelque chose de différent. Contrairement à Platon, le critique russe, il faut le remarquer, ne postule pas que la « nature » soit la Vérité, et préconise d'utiliser pour son opération de changement les « apparences » de la nature, ce qui révèle déjà une évidente subjectivité. Il faut au moins se demander de quelle subjectivité Evreinov, lui-même acteur, dramaturge, compositeur, producteur et metteur en scène, se réclame : celle de

²⁸ Roman Jakobson donna à cette idée sa formule définitive : « L'objet de la science littéraire n'est pas la littérature, mais la « littérarité » (*literaturnost'*), c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire » dérivé savant de *littéraire* à l'aide du suffixe *-ité* d'après le terme russe *literaturnost'* proposé par Roman Jakobson dans *La Poésie moderne russe*, esquisse 1, Prague, 1921, p. 11. Article « littérarité » du *Trésor de la Langue Française*.

²⁹ Nikolai Nikolaevich Evreinov, *Teatr kak takovoi*, Berlin, Academica, 1923, p.32.

³⁰ *Ibid.*, p.32: « instinkt transformacii vidimostej prirody ».

³¹ Sharon Marie Carnike, « L'instinct théâtral : Evreinov et la théâtralité », *Revue des études slaves*. N°53 (1981), p.99.

l'acteur, de l'auteur, du metteur en scène ? Comment s'assurer que ces « apparences de la nature » seront communes avec celles des spectateurs ? Il s'agit donc de partir d'une *apparence* (non d'une *essence* à la grande différence des philosophes grecs), dont on ne sait si elle est partagée par une communauté ou individuelle, pour ensuite lui donner un autre aspect, une autre forme. Il ne faut plus *imiter*, mais *changer*, rendre *différente*, une « apparence », phénomène forcément subjectif puisqu'elle est « la manière dont quelque chose se manifeste aux sens³² » et que les humains ressentent les choses de façon extrêmement variable. De plus, Evreinov ne précise pas le degré de transformation des « apparences de la nature », ni sa valeur. Or « transformer » au sens figuré prend une valeur méliorative (« je l'ai trouvé complètement transformé depuis son séjour là-bas »). La Nature transformée par la théâtralité est-elle « meilleure » que la réalité ? Il est également important de lier le théoricien à ses propres pièces et mises en scène, dans la mesure où il s'intéressait aux formes de théâtre les moins conventionnelles et où le texte n'est pas central : cabaret, *commedia dell'arte*, théâtre de masques, théâtre du Moyen-âge, théâtre rituel et théâtre symbolique. De fait, l'interaction entre l'acteur et le public est une condition fondamentale pour Evreinov, comme il l'expose dans son travail sur le « monodrame », où le protagoniste doit être l'alter ego du spectateur, et le décor doit représenter bien moins une réalité que les états d'âmes du personnage —choix esthétique que revendique à la même époque le cinéma expressionniste allemand, comme on le voit dans *Le Cabinet du Dr. Caligari* de Murnau (1919), dont la partie centrale exprime la vision d'un fou, Franz, à travers un décor schématique.

³² Article « apparence », Trésor de la langue française.

L'homme est au centre de cette théâtralité, activité comportementale qu'il applique au quotidien et pas uniquement sur une scène. Le point de vue d'Evreinov se rapproche de celui d'un anthropologue, ce qui lui permet d'assumer une position plus scientifique qu'artistique :

A la base de toute conception se trouve donc l'instinct. Employer ce terme, c'est pour Evreinov revendiquer en premier lieu un statut de précision scientifique pour ses théories. [...] Il espère ainsi convaincre ses lecteurs du fait qu'il n'est pas mû par des présupposés personnels lorsqu'il adopte une attitude critique à l'égard de cette forme esthétique, mais qu'il part d'un point de vue objectif pour lui faire part d'une réalité essentielle, d'une loi de l'univers³³.

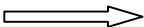
Cette démarche est sans doute à rapprocher des analyses d'Erving Goffman dans les années 50, qui met en avant les rôles sociaux que jouent les hommes au quotidien, tout en reconnaissant que l'emploi du vocabulaire du théâtre en sociologie relève de la métaphore³⁴. Pourtant, Evreinov ne cautionne pas le théâtre réaliste, ainsi que le souligne Carnike : « Evreinov, à la différence de Grotowski, garde la plupart des outils de la tradition - maquillage, costumes, masques, etc.- que l'acteur emploie et qui l'aident à se transformer. A cet égard, Evreinov fait écho à l'idée symboliste de la convention consciente, de la stylisation (*uslovnost'*)³⁵. » Pour l'époque en effet, Evreinov faisait plutôt figure de « traditionnaliste » en refusant un théâtre au plus près de la réalité. La définition de « théâtralité » par son inventeur soulève beaucoup de questions mais ajoute surtout une nuance au rapport entre la Nature et son imitation par la *mimesis* : la présence et la subjectivité affirmée de l'homme. La théâtralité selon Evreinov consiste à transformer, c'est-à-dire à donner un aspect différent à un

³³ Carnike, p.99.

³⁴ Erving Goffman, *The Presentation of self in everyday life*, Edinburgh, University of Edinburgh, Social Sciences Research Centre, 1956, New York, Doubleday, 1959,1990.

³⁵ Carnike, p.101.

univers qui est déjà perçu à travers un intermédiaire. Si cette subjectivité était sous-entendue auparavant, elle s'affirme comme un filtre reconnu et nécessaire dans le schéma créatif. Il ne faut plus tant chercher à imiter qu'à changer.

Nature  Imitation

Nature  Apparences de la nature  Transformation

Malgré tout, la définition d'Evreinov semble pouvoir s'appliquer au simple terme de « théâtre » et spécifie peu ce que la « théâtralité » apporte, si ce n'est que cette notion implique l'idée d'un processus, d'une dynamique, d'un mouvement lié à la conscience humaine.

Evreinov n'a bien sûr pas inventé *l'idée* de théâtralité, il a commencé une recherche sur la question de l'essence du théâtre en mettant l'accent sur le corps de l'acteur et son instinct à jouer.

Barthes

Roland Barthes est la deuxième grande figure évoquée dans toute étude sur la théâtralité. En étudiant le théâtre de Baudelaire, Barthes remarque : « Tout se passe comme si Baudelaire avait mis son théâtre partout, sauf précisément dans ses projets de théâtre³⁶. » Si Barthes emprunte à Evreinov le terme de « théâtralité », il lui donne un sens bien différent qu'il définit comme suit :

le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception

³⁶ Roland Barthes, «Le théâtre de Baudelaire», *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 43.

œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substance, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur³⁷.

L'équation désormais célèbre de Barthes, sous une apparente limpidité, n'éradique pas les problèmes. Un des premiers obstacles que l'on rencontre dans l'analyse de cette définition est son ambiguïté, par l'emploi de formules comme « une sorte de », les articles indéfinis : « des artifices sensuels » et des métaphores : « une épaisseur de signes ». Wladimir Kryszynski a montré le problème posé par ces métaphores :

Dans « Littérature et signification », Barthes développe cette définition. La théâtralité, c'est toujours une « épaisseur de signes », mais elle est une « polyphonie informationnelle³⁸ », le théâtre étant une espèce de « machine cybernétique ». [...] En fait, Barthes a recours à deux types de métaphores pour définir la théâtralité : la première, géométrique, connotée par « épaisseur », et la seconde, religieuse, que véhicule le terme « œcuménique ». Toutefois, ni la géométrie ni la religion ne précisent comment la théâtralité à la fois « s'édifie » à partir de l'argument écrit et comment elle « submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur³⁹ ». »

Les métaphores, loin de préciser la définition de « théâtralité » empêchent de comprendre le fonctionnement de ce processus. Bien que la théorie de Barthes replace le problème de la théâtralité dans un cadre sémiologique, ce qui est nouveau, elle reste fondée sur le texte.

Cette vision du théâtre se révèle finalement très ancrée dans une conception conventionnelle du théâtre héritée du XIX^e siècle, puisque Barthes ne prend pas en compte les performances qui ne s'attachent à aucun texte préliminaire. Il faut noter

³⁷ *Ibid.*, p. 41.

³⁸ « Littérature et signification », *Ibid.*, p.258.

³⁹ Wladimir Kryszynski, « Quelques mutations des signes textuels de la théâtralité moderne : Gombrowicz et Handke », Féral Josette, Jeannette Laillou Savona et Edward Walker, *Théâtralité, écriture et mise en scène*. Actes du colloque de Trinity College, novembre 1980, Hurtubise, Québec, 1985, p.248-49.

qu'en marge de cette célèbre définition-équation, et quelque peu paradoxalement, Barthes situait toute la spécificité du théâtre dans la présence du corps de l'acteur, point de vue est à rapprocher de celui de Nietzsche, qui dans *L'Origine de la tragédie* (1872), présente la « métamorphose » comme phénomène capital pour tenter de saisir la théâtralité : « se voir soi-même métamorphosé devant soi et agir alors comme si l'on vivait réellement dans un autre corps, avec un autre caractère, voilà le phénomène dramatique primordial⁴⁰. » Si donc Barthes place le corps de l'acteur au centre de la réflexion sur la théâtralité, du moins en ce qui concerne le domaine du théâtre proprement dit.

A la suite de l'article de Barthes, le terme de ' théâtralité ' prolifère, d'abord dans les travaux critiques, et bientôt dans le discours commun, d'où la difficulté de ramener tous les emplois divers et variés des mots « théâtralité » et « théâtral » à une seule définition. On voit cependant émerger un certain nombre de possibilités dans l'emploi du mot que l'on peut analyser comme suit : l'emploi analogique, l'emploi littéral. Certains emplois sont abusifs ou réducteurs comme considérer que le dialogue constitue dans un texte romanesque la marque de la théâtralité. Parmi certains cas de confusion, « théâtre » est souvent employé pour « théâtralité » ou encore confondu avec la notion de 'métathéâtre'.

⁴⁰ Friedrich Nietzsche, *L'origine de la tragédie ou Hellénisme et pessimisme*, 1872. Traduit par Jean Marnold et Jacques Morland, 1901. § 8.

La théâtralité comme essence du théâtre

Pour Josette Féral, cette « émergence de la théâtralité en d'autres lieux qu'au théâtre semble avoir pour corollaire la dissolution des limites entre les genres et les distinctions formelles entre les pratiques⁴¹. » La théâtralité telle que la définit Féral participe de la recherche de l'essence de la représentation. Ainsi cette réflexion :

Si l'acteur est porteur de la théâtralité au théâtre, c'est que tous les systèmes signifiants –espace scénographique, costume, maquillage, narration, texte, accessoires, éclairage – peuvent disparaître sans que la théâtralité scénique s'en trouve profondément affectée. Il suffit que l'acteur subsiste pour que la théâtralité soit préservée et que le théâtre puisse avoir lieu⁴²

prouve que Féral cherche l'essence du théâtre et appelle cette essence *théâtralité*.

Dans le cadre de cette définition, il paraît alors impossible de parler de la théâtralité d'un objet (costume, tableau...) dès lors que l'essence du théâtre se place uniquement dans le corps de l'acteur. La dimension fictionnelle de la théâtralité est ici fondamentale et revient dans la réflexion de Féral sous le terme d'« *ostension*⁴³. »

Insaisissable car participant d'une dynamique, la théâtralité pour Josette Féral « n'appartient en propre ni aux objets, ni à l'espace, ni à l'acteur lui-même, mais elle peut les investir au besoin ». Il s'agit bien là d'une perception :

Ce rapport peut être autant l'initiative d'un acteur qui manifeste son intention de jeu que celle d'un spectateur qui transforme de sa propre initiative l'autre en objet spectaculaire. [...] Ce que fait la théâtralité, c'est enregistrer pour le spectateur du spectaculaire, c'est-à-dire un rapport autre au quotidien, un acte de représentation, la construction d'une fiction⁴⁴.

⁴¹ Josette Féral, « La théâtralité », *Poétique*, N°75 (Septembre 1988), Seuil, p.329.

⁴² *Ibid.*, p.353.

⁴³ *Ibid.*, p.356 : « la notion de théâtralité est celle d'un acte d'*ostension* porté par l'acteur (montrer au spectateur qu'il est au théâtre) et qui désigne le théâtre comme tel et non le réel. »

⁴⁴ *Ibid.*, p.358.

Investissant le sujet du regard de l'autre dans un contexte non-théâtral, Christopher Balme reprend cette idée de théâtralité comme perception. Il faut donc qu'il y ait non seulement un rapport regardant/regardé mais aussi que les deux individus soient d'accord sur leur rôle et en aient conscience. Dans son étude sur la théâtralité du sexe dans les premières rencontres entre les Européens et les peuples du Pacifique, Balme note l'abondance des métaphores théâtrales utilisées par les Européens qui voient en toutes choses une « scène » ou un « spectacle »⁴⁵. Ce phénomène représente pour Balme « des symptômes de catégories fondamentales de la perception plus profondément enracinées et qui peuvent être réunies sous le terme de « théâtralité »⁴⁶. » Balme reprend la pensée de Féral et d'Elisabeth Burns en posant que la théâtralité n'est pas une qualité inhérente aux choses : « La théâtralité comme mode de perception signifie que les choses et les actions, les gens et les lieux, ne sont pas en eux-mêmes théâtraux –ils ne possèdent pas de théâtralité inhérente- mais plutôt sont perçus comme tels par une combinaison de conventions esthétiques et de pratiques discursives⁴⁷. » La théâtralité devient alors ici autant une question de perception que de représentation.

⁴⁵ Christopher Balme, « Sexual spectacles : Theatricality and the performance of sex in early encounters in the Pacific », *The Drama Review*, volume 44, N°4 (Winter 2000), p.68.

⁴⁶ *Id.*: « The theatrical metaphors that abound are, it shall be argued, not just stylistic embellishments but rather symptoms of deeper-seated fundamental categories of perception that can be embraced by the term « theatricality ». »

⁴⁷ *Id.*: « Theatricality as a mode of perception means that things and actions, peoples and places, are not in themselves theatrical –they possess no inherent theatricality- but rather are rendered as such by a combination of aesthetic conventions and discursive practices. »

Théâtralité et sociologie

Lorsque le propos s'étend à d'autres disciplines, c'est plus généralement la relation entre l'observant et l'observé qui fonde la notion de théâtralité. Ainsi, sur un plan sociologique, Elizabeth Burns affirme que

La théâtralité n'est pas un mode de comportement ou d'expression mais s'attache plutôt à tout sorte de comportement perçu et interprété par d'autres et décrit (inconsciemment ou de façon explicite) en termes théâtraux⁴⁸.

La théâtralité résulterait alors de cet échange, de ce *contrat* : « en elle-même [elle] est déterminée par un point de vue particulier, un mode de perception⁴⁹ », qui n'est pas sans exclure certains dangers, dont une possible « rigidité » et « répétition »⁵⁰. En effet, la théâtralité peut être enfermée dans des schémas comportementaux, perceptibles au seul observateur déjà informé :

Le comportement peut être jugé théâtral uniquement par ceux qui savent ce qu'est le théâtre. Celui qui observe reconnaît certains schémas et séquences qui sont analogues à ceux qu'il connaît dans le théâtre⁵¹.

Burns en 1972 se réfère aux travaux d'Erving Goffman, notamment *The Presentation of Self in Everyday Life*, ouvrage fondateur dans ce domaine⁵². Ici se pose le problème des codes sociaux, de la culture de l'observant, qui ne peut reconnaître la théâtralité que s'il connaît déjà ce qu'est le théâtre. Consciente des limitations de sa définition, Burns a néanmoins développé ce nouveau champ d'études ouvert par Goffman et qui

⁴⁸ Elizabeth Burns, *Theatricality, A study of convention in the theatre and in social life*, Harper and Row: New York, 1972, p.13 : « Theatricality is not therefore a mode of behavior or expression but attaches to any kind of behavior perceived and interpreted by others and described (mentally or explicitly) in theatrical terms. »

⁴⁹ *Ibid.*, p.13 : « Theatricality itself is determined by a particular viewpoint, a mode of perception. »

⁵⁰ *Ibid.*, p.232 : « The dangers of theatricality lie only in rigidity or repetitiveness. »

⁵¹ *Ibid.*, p.12 : « Behavior can be described as theatrical only by those who know what drama is. The observer recognizes certain patterns and sequences which are analogous to those with which he is familiar in the theatre. »

⁵² Goffman, *The presentation of self in everyday life*, *op.cit.*

sera exploité par Michael Fried quelques années plus tard dans *Absorption et théâtralité*. Fried, historien de l'art, s'écarte du domaine théâtral pour adapter cette notion au domaine de la peinture, particulièrement la peinture française du XVIII^e siècle. S'appuyant sur les écrits de Diderot (les réflexions sur la peinture ainsi que sur le drame et le comédien), Fried affirme dans son introduction que « comme [s]on titre le montre clairement, le concept de théâtralité est crucial⁵³. » —mais sans pourtant en proposer une définition, comme si ce « concept » allait de soi. Il semble paradoxal que cet ouvrage soit très fréquemment cité en référence pour les études sur la théâtralité alors qu'aucune définition n'est véritablement élaborée, contrairement à sa notion « d'absorption ». La théâtralité selon Fried surgit lorsqu'une conscience du regard existe dans le tableau. Comme chez Burns, le regard est ici déterminant, ainsi qu'on peut le constater lorsque l'art du portrait y est qualifié d' « art théâtral par nature » en ce qu'il requiert de montrer un sujet, de l'exposer au regard public⁵⁴. Comment un « regard dans le tableau » pourrait être possible ? Un tableau est un objet qui n'a pas conscience d'être regardé. Pour qu'il y ait théâtralité, il semblerait que l'exposition ne suffisse pas ; malgré toutes les intentions du créateur, il faut qu'il ait aussi la *conscience d'être regardé*. Or dans un tableau, le personnage peint n'a pas de conscience, c'est l'artiste qui en a une et manipule les spectateurs. Dans ce cas, est-il toujours possible de qualifier un objet de théâtral ?

Sociologie et peinture furent deux des grands domaines d'application de la théâtralité dans les années 60 et 70 ; par la suite, la sémiologie générale élargit encore

⁵³ Michael Fried, *Absorption and Theatricality : Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, University of California Press, 1980, p.5.

⁵⁴ Fried, p.109 : « The inherent theatricality of the genre. [...] The portrait calls for exhibiting a subject, the sitter, to the public gaze. »

le champ théorique en posant la théâtralité comme « un mode particulier d'utiliser des signes ou une sorte de procédé sémiotique dans lequel des signes particuliers sont employés comme des signes de signes⁵⁵. » Ces signes peuvent ensuite être décodés, ou non et ajoute que le système esthétique du théâtre, à la différence d'autres systèmes, se distingue par leur « hétérogénéité » et leur « mobilité ».

Paradoxe de la théâtralité

Cette ouverture à d'autres domaines d'application a finalement abouti au problème de la « réthéâtralisation » du théâtre, souhaitée des critiques contemporains tels que Patrice Pavis qui, à l'article « Théâtralité » de son *Dictionnaire du Théâtre* (1996) constate que :

Le concept a quelque chose de mythique, de trop général, voire d'idéaliste et d'ethnocentriste. Il n'est possible (étant donné la pléthore de ses différents emplois) que de relever certaines associations d'idées déclenchées par le terme théâtralité⁵⁶.

Formulant très clairement un des paradoxes inhérents à la notion de théâtralité, Pavis laisse pointer l'impossibilité d'aboutir à une définition satisfaisante d'un terme qui recouvre trop de distinctions à priori parfois même contradictoires : « On constate d'ailleurs la même ambiguïté dans le qualificatif de théâtral : tantôt cela signifie que l'illusion est totale ; tantôt, au contraire que le jeu est trop artificiel et rappelle sans trêve qu'on est au théâtre⁵⁷. » Comment alors arriver à définir une notion qui englobe

⁵⁵ Erika Fischer-Lichte, « From theater to theatricality : how to construct reality. » *Theatre Research International*, 20:2, summer 1995, p.85-89.

⁵⁶ Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p.358.

⁵⁷ *Ibid.*, p.359.

deux phénomènes opposés ? En fait, Pavis s'oppose à l'idée d'une essence spécifiquement théâtrale que recouvre habituellement le terme :

La théâtralité n'apparaît pas comme une qualité ou une essence inhérente à un texte ou à une situation, mais comme une utilisation pragmatique de l'outil scénique. S'il n'existe pas une essence du théâtre, on peut du moins énumérer les éléments indispensables à tout phénomène théâtral⁵⁸.

Poursuivant cette réflexion en 1998, Henri Gouhier formule une nouvelle condition à la spécificité théâtrale : l'importance du « comme si », en d'autres termes la *convention*, à rapprocher de la « métamorphose » de Nietzsche qui s'opère pour chaque spectateur en présence d'un acteur : « Le spectateur pense, sent, vibre, comme si les histoires dont il est le témoin se passaient réellement. Ce « comme si » tient à l'essence même de la théâtralité⁵⁹. » La réflexion avance dans un sens pragmatique, où il ne s'agit plus tant de mettre le doigt sur cette fameuse « essence » que de créer un outil de travail. Plus récemment, Christian Biet et Christophe Triau, reprennent à leur compte le paradoxe formulé par Pavis, sur lequel reposerait tout l'art théâtral :

C'est sur cette contradiction, propre à l'art du théâtre, que la scénographie fonctionne: le premier mouvement est de guider le spectateur vers une illusion de fiction grâce au dispositif scénique et architectural, le second mouvement est de montrer qu'il s'agit bien d'un art de l'illusion afin que le spectateur, en même temps qu'il entre dans la fiction, sache qu'il est à la fois au théâtre et devant une production artistique, plastique, particulière⁶⁰.

Créer l'illusion et la dévoiler dans le même mouvement constituerait ainsi la théâtralité : « le théâtre a donc, presque par essence, la faculté de montrer les signes de sa théâtralité en même temps qu'il représente parfois une fiction⁶¹. »

⁵⁸ *Ibid.*, p.360

⁵⁹ Henri Gouhier, *Encyclopedia Universalis, Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Albin Michel, 1998, p.763.

⁶⁰ Biet et Triau, *op.cit.*, p.174.

⁶¹ *Ibid.*, p.267.

La théâtralité comme processus

Dans le très complet volume de *SubStance* de 2002 consacré à la théâtralité, Josette Féral signale dans son avant-propos l'un des principaux problèmes que pose aujourd'hui la notion de théâtralité : « Lorsqu' elle est utilisée en dehors du milieu du théâtre, la notion de théâtralité semble se référer à des caractéristiques familières, comme si leurs sens étaient somme toute implicites pour ceux qui les utilisent⁶². » Il paraît difficile de déterminer ces « caractéristiques familières » et c'est là tout le problème au centre de la définition de théâtralité. On peut cependant avancer que ces éléments se réfèrent à un théâtre de type traditionnel. La signification, les référents implicites ou explicites invoqués à travers le procédé de théâtralité créent une structure sémantique complexe, qui peut se révéler ambiguë : lorsque Féral déclare que « la théâtralité est ce qui rend [une performance] reconnaissable et signifiante dans un certain ensemble de références et de codes⁶³ », on peut supposer qu'il s'agit d'un phénomène purement culturel. Cet outil d'analyse s'établit donc comme un mode de perception, alors qu'il peut tout autant relever de l'expression : en d'autres termes, une œuvre peut être reçue comme « théâtrale » par le spectateur, ou bien être conçue comme telle par son créateur, sans aucun rapport d'implication mutuelle. Cependant, Féral pousse plus loin son analyse en affirmant deux points essentiels :

⁶² Josette Féral, « Theatricality : the specificity of theatrical language » *SubStance*, Vol. 31, No. 2/3, Issue 98/99: Special Issue : *Theatricality*, 2002, p.3 : « Moreover, when used outside the field of theater, the notion of theatricality seems to refer to familiar characteristics, as if its meaning were somehow implicit for those who use them. »

⁶³ *Ibid.*, p.5 : « Theatricality is what makes it [a performance] recognizable and meaningful within a certain set of references and codes. »

1. La théâtralité est avant tout un processus et non une qualité de l'œuvre en attente d'être « découverte » par le spectateur. C'est un mouvement permanent entre le sens et son déplacement.
2. La théâtralité est le résultat d'une volonté de transformer les choses et impose une vision sur les objets, les événements et les actions, créant ainsi un « jeu de disjonction/unification, une friction entre un niveau et un autre⁶⁴. »

Les analyses de Féral et autres collaborateurs à ce numéro spécial de *Substance* nous permettent de dégager deux aspects fondamentalement différents de la définition de théâtralité. Dans ce volume, les auteurs se concentrent sur la théâtralité en tant qu'essence, en insistant sur l'importance de replacer la théâtralité dans le théâtre lui-même. Or, une telle démarche, si intéressante soit-elle, ne peut guère s'appliquer à d'autres formes d'expression, où pourtant les critiques retrouvent un ensemble cohérent de caractéristiques assimilables à celles théâtre, et utilisables à des fins explicatives ; les deux acceptions du terme de « théâtralité » poussent à se demander s'il s'agit bien d'une seule et même notion, tant elles engendrent des recherches et des applications qui apparaissent hétéroclites, voire incompatibles.

Enjeux et méthodes

Devant la masse considérable d'études, de livres, de thèses et d'articles qui traitent de la théâtralité, mais aussi celles, encore plus nombreuses qui utilisent la notion –avec des sens extrêmement variables nous l'avons déjà constaté– le

⁶⁴ Féral, p.12 : « These impose upon the spectator's gaze a play of disjunction/unification, a friction between one level and another. »

chercheur peut se sentir écrasé et découragé de tenter une synthèse. Or, devant la quantité et surtout la diversité des travaux relatifs à la théâtralité, c'est justement un besoin de synthèse que l'on ressent, car si l'on accepte simplement que ce même terme soit utilisé en référence à une multitude de signifiés fort divers, on reconnaît par là qu'il est vide de sens. En effet, la théâtralité nous l'avons vu, a quitté depuis bien longtemps ses origines théâtrales et se présente aujourd'hui dans tous les domaines. Parmi les très « classiques » études de théâtralité dans le roman, se sont ajoutées celles sur la théâtralité dans le film, la peinture, mais également la danse, la musique, la cuisine et la mode. Notre but est de trouver une cohérence dans cette diversité. Il s'agit d'un travail d'organisation : quel est le lien entre le théâtre et les autres arts ? Il apparaît que plusieurs degrés sont possibles. Le roman se rattache par exemple au théâtre en ce qu'il constitue comme lui un genre littéraire. Pour le film, les deux arts ont en commun l'utilisation d'acteurs. Pour la peinture, le lien devient déjà plus difficile à déterminer. Nous voyons ici une évolution, une progression, la théâtralité fut d'abord analysée dans des genres littéraires, puis non littéraires. Elle peut être ainsi étudiée de manière chronologique ou en termes de proximité de ce qui est analysé au théâtre.

Notre bref état de la question a révélé plusieurs problèmes : la définition de théâtralité reste toujours floue et aucun système n'a été développé pour mieux en relever la trace dans différents domaines. Deuxième problème, la notion de théâtralité telle qu'elle existe aujourd'hui recouvre, ainsi que l'a indiqué Pavis, beaucoup trop de sens différents, voire contradictoires, jusqu'au point où, paradoxalement, la théâtralité peut signifier la perte de la conscience du spectateur dans l'illusion ou bien l'inverse,

c'est-à-dire un phénomène de « dénonciation » de l'illusion pour éveiller la conscience critique du spectateur. Troisième problème : chaque étude traite d'un domaine clôt et séparé des autres, il y a très peu de dialogue interdisciplinaire et chaque chercheur agit un peu comme si il commençait une nouvelle page vierge sur la théâtralité, sans tenir compte des nombreux volumes écrits sur le sujet. Ou plutôt, comme si la définition de la théâtralité en sociologie n'avait strictement rien à voir avec la théâtralité chez Stendhal, ce qui est ou non le cas, mais le fait est que le terme utilisé est le même. Notre recherche vise à analyser trois domaines différents et trois époques différentes afin de voir si on peut découvrir des éléments communs d'une même « théâtralité » et à ce jour, aucun spécialiste n'a traité de plusieurs mediums à la fois avec cette perspective en tête.

La théâtralité est certes déjà sortie du monde du théâtre, et il n'est pas nouveau de déclarer telle ou telle œuvre visuelle ou écrite « théâtrale. » Notre démarche ne vise pas à dire quelle œuvre est plus théâtrale que telle autre, mais bien de partir de ce que la critique a dit de ses œuvres et comment elle estime que la théâtralité se manifeste dans celles-ci. Ce n'est qu'une partie du programme, car après avoir sélectionné un corpus d'œuvres au vu des nombreuses références à leur « théâtralité », il s'agit de rassembler le discours critique et d'analyser en profondeur si ce dernier se justifie, c'est-à-dire revenir à certaines sources théâtrales ou certaines règles d'écriture ou de composition. Enfin, il s'agira de savoir si les définitions de théâtralité telles qu'elles existent sont viables. En effet, comment un seul mot peut définir plusieurs réalités complexes, ancrées dans un contexte historique bien précis et parfois très éloignées l'une de l'autre : la théâtralité dans le roman libertin au XVIII^e

siècle est-elle la même que celle dans la peinture orientaliste du XIX^e siècle ? Si des similarités se trouvent, est-il possible d'envisager un système ? Pourtant, ce qui nous préoccupe et motive notre travail, ce n'est pas tant de trouver la définition la plus « juste », la mieux formulée, la plus précise, que d'établir une définition *utile* et *utilisable*, applicable et vérifiable. Finalement, une question centrale traverse toute notre étude : Pourquoi les critiques (historiens de l'art, théoriciens du cinéma, spécialistes du roman) choisissent-ils si fréquemment de se référer à une œuvre en la qualifiant de « théâtrale » ? Pourquoi vouloir sans cesse utiliser ce mot de « théâtralité » au lieu d'un autre, et cela même dans des cas où il est clair que ce terme est mal employé, ou mal compris. Est-ce par défaut, pour exprimer une sensation qu'ils ne peuvent expliquer ? Pourquoi s'attacher tant à ce terme plutôt qu'un autre ? S'il s'agit d'une utilisation décalée de cette notion, comment expliquer cette référence obsédante au théâtre dans des domaines qui n'ont parfois rien à voir avec cet art ? Pourquoi le théâtre plutôt qu'un autre art ? Au delà du « comment », c'est bien le « pourquoi » qui va guider notre recherche, qui se veut moins comme une entreprise de démystification du terme qu'une tentative de comprendre les raisons de cette incroyable persistance de la part des critiques à choisir cette notion là.

Pour étudier la théâtralité en dehors du théâtre, il nous faut tenir compte des stéréotypes de cette théâtralité, c'est-à-dire d'une *certaine vision* du théâtre traditionnel, avec son principe de quatrième mur, la conception des personnages, l'importance de la présence du rideau et du cadre de scène, tout en veillant à replacer le comparant de référence dans le contexte historique de l'art auquel il est associé. En utilisant comme référence la notion de « théâtralité », d'autres notions sont également

à l'œuvre, notamment celle de *décalage* par rapport au réel. Décalage qui tient de l'origine même du théâtre, où, nous l'avons vu, les passions représentées sur scène ne sont pas celles de la réalité, mais elles existent cependant dans un autre univers, à la fois présent et absent. Au XVIII^e siècle, la danse et la musique sont aussi « théâtrales » et propres aux effets théâtraux. Puis peu à peu, le « théâtral » devient ce qui s'apparente au dispositif du théâtre, ce qui est dénoté *comme du théâtre*, si bien que le « théâtral » passe d'une caractéristique spécifique au théâtre à une qualification pour tout un ensemble de phénomènes basés sur une expérience « non-naturelle » (rituel, cérémonie, rite social). Ainsi, dès lors qu'il y a dénotation et ostentation en vue de produire un effet sur celui ou ceux qui regardent, la « théâtralité » s'insinue dans ce processus de mise à distance.

Après avoir passé en revue ce que les dictionnaires puis la critique définissait par « théâtralité » -au théâtre d'abord, puis en littérature, en peinture, en sociologie entre autres domaines- il convient d'annoncer à partir de quelle définition nous analyserons notre corpus d'œuvres romanesques, picturales et cinématographiques. Cette entreprise peut sembler impossible puisque nous avons démontré que le terme ne recouvrait plus un seul signifié, mais comptait désormais tant de sens différents, que ceux-ci finissent par se contredire ou s'annuler l'un l'autre. Plutôt que de choisir une définition proposée par un spécialiste (Féral, Pavis...), nous allons essayer de partir très simplement de la notion de référence. Ainsi, la théâtralité se manifesterait pour évoquer un lien avec l'art théâtral. Il faut cependant préciser, et ce ne fut jamais le cas dans les études sur la théâtralité jusqu'à présent, que ce phénomène de

référentialisation apparaît à divers niveaux : analogique, métaphorique ou métonymique.

L'organisation de ces données permet par exemple de voir quel système référentiel est le plus utilisé. On remarque également que les trois mediums peuvent être « théâtraux » de la même façon, ou bien qu'un medium peut avoir un mode de référence spécifique à lui seul. La suite de notre travail consistera à mettre en pratique les éléments de définition de « théâtralité » puis de voir s'il est possible de trouver des éléments communs à travers ces trois mediums, dans trois époques différentes. Y aurait-il une théâtralité particulière à chaque domaine ? Ou peut-on trouver une définition de la théâtralité qui mettent d'accord les spécialistes et pouvant être appliquée à différentes formes d'art ? En résumé, existe-t-il une théâtralité ou des théâtralités ?

Chapitre 2: Théâtralité et roman : Le cas du roman libertin au XVIII^e siècle

Ce chapitre met à l'épreuve la notion de théâtralité dans un exemple déterminé : le roman libertin français du XVIII^e siècle. Nous avons vu que le roman est lié à un certain degré au théâtre en ce qu'il constitue comme lui un genre littéraire. Le texte romanesque peut également, par analogie, se rapprocher du texte dramatique à travers la forme du dialogue. Pourquoi le choix du roman libertin en particulier ? Tout d'abord parce qu'il apparaît primordial dans notre étude de voir comment -dans un medium qui n'est pas le théâtre et qui n'a a priori que très peu de lien avec cet art dans le processus de création et dans le résultat final- la *théâtralité* se manifeste. Est-il possible que certaines pratiques théâtrales aient pu avoir une influence sur le roman ? Si oui, s'agit-il de principes dramaturgiques ou de performances visuelles ? En deuxième lieu, le roman libertin du XVIII^e siècle s'inscrit dans notre étude au vu de sa réception par la critique qui s'est longuement étendue sur le caractère particulièrement « théâtral » de ce genre de romans. Au-delà des seules références au théâtre, nous analyserons *le jugement de théâtralité*. Toutefois, avant d'entrer dans l'analyse de l'application qu'ont pu prendre certaines formes théâtrales dans le roman

libertin, il convient de revenir sur la place singulière que ce genre occupe dans la littérature de ce siècle.

Terrains d'expérimentation : romans et automates

Dans la première moitié du XVIII^e siècle, le roman, genre méprisé car réputé sans règles, n'en connaît pas moins une diffusion toujours croissante malgré la censure :

Si la grande colère des ennemis du roman s'explique bien en partie par l'audace croissante du réalisme caractérisant les romans des années 30, il faut observer aussi qu'un autre facteur, de nature différente, venait s'ajouter à cette audace et l'aggraver : le nombre grandissant des romans qui paraissaient alors. [...] De toute évidence la fertilité et le succès du genre romanesque rendaient celui-ci aussi encombrant qu'insolant. [...] A partir de 1738, et sans doute même dès 1737, la publication des romans est soumise en France à un régime d'exception qui équivaut presque à l'interdiction pure et simple⁶⁵.

Il permet aux auteurs d'expérimenter et d'essayer de nouvelles structures, esthétiques et thèmes, pratique bien souvent condamnée : « Et, en effet, les thèmes précis des attaques esthétiques les plus importantes du début du XVIII^e siècle furent l'in vraisemblance et l'irréalisme de la composition des romans, de leur invention, de leurs situations, de leur psychologie, de leur style⁶⁶. »

Grâce à une multiplicité de formes que favorise l'absence de véritable définition, le roman s'inspire volontiers d'autres arts, particulièrement visuels (peinture, théâtre...). Dans l'optique qui est la nôtre, une figure a retenu notre

⁶⁵ Georges May, « La proscription des romans », *Le dilemme du roman au XVIII^e siècle : étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*, Presses Universitaires de France, Paris, 1963, p. 75, 76, 78.

⁶⁶ *Ibid.*, p.20.

attention, par sa présence obsédante dans des domaines très divers : celle de l'automate. En effet, l'automate apparaît de façon métaphorique (élément de la satire dans la littérature, évocation de l'homme sans raison dans la philosophie) et concrète (consécration des succès de la science et de la mécanique, objet artistique de décoration et de monstration). Le siècle des Lumières se passionne en effet pour la machine et l'automate fait alors l'objet d'un grand engouement, tant sur le plan théorique qu'artisanal. Ce thème, qui se développe particulièrement dans le domaine de la pensée matérialiste, se retrouve aussi chez les moralistes et les auteurs satiriques comme instrument de critique. Sur le plan technique, l'automate fascine les savants qui tentent de recréer une anatomie mouvante, tandis que les artisans voient également dans ce modèle mécanique la possibilité de mettre en pratique leurs hypothèses sur le fonctionnement du corps humain. A ce premier niveau d'expérience, qui serait celui de la réalité –de l'objet et des réactions qu'il provoque– il convient d'ajouter le niveau fictionnel, celui de l'univers romanesque. La figure de l'automate - par ailleurs déjà employée avec succès dans le genre satirique, notamment dans les portraits de La Bruyère - est reprise par les romanciers tout au long du XVIII^e siècle.

Ce chapitre a pour tâche de lier ces deux domaines d'expérimentation (le roman libertin et l'obsession du mécanique) et de voir comment l'élément automatique peut créer une forme de théâtralité toute spécifique au roman libertin. Ce genre, encore jeune et en constante reformation, réunit en effet les exemples les plus frappants, les plus nombreux et les plus extrêmes en matière d'automatisme. Ma thèse

sera de démontrer que ce sont bien ces éléments automatiques (au niveau du personnage et du décor notamment) qui ont amené les critiques à qualifier le contenu du roman libertin de « théâtral », sans pour autant clairement répertorier et analyser systématiquement ces éléments.

Les rouages du roman libertin

C'est dans le roman dit « libertin » que la dynamique de l'automate est exacerbée ; les avatars de Dom Juan, Faublas, Angola et autres petits-maîtres pirouettant affirment leur statut de personnage à la fois sans limites physiques et dévolus à une unique fonction, celle de séduire. Sans pour autant exclure le libertinage mondain, qui cultive plutôt l'automatisme dans le discours, nous nous sommes concentrés dans ce chapitre sur le fonctionnement « corporel » du personnage-automate et les effets mécaniques qui ouvrent dans le roman un champ de théâtralité visuelle; celle-ci s'exprime notamment par la récurrence d'une action particulièrement vive, courte et découpée qui, grâce à divers procédés d'écriture, se « donne à voir » au sein du récit. Les illustrations fréquemment jointes aux romans libertins et érotiques participent de cette théâtralité en reprenant sur le plan visuel les poncifs qui émaillent le discours romanesque. Déshumanisés, les personnages-automates, par leurs actes accomplis sans raisonnement, conditionnent le plaisir du lecteur sans pourtant qu'on puisse supposer de phénomène d'identification, par manque d'épaisseur psychologique des héros: il s'agirait plutôt de réponse mimétique du lecteur face aux jouissances à répétition que lui représentent le discours et l'image.

La notion d'automatisme se retrouve également dans le décor de roman libertin, qui confine au merveilleux en mettant en rapport l'art et la nature qui se confondent dans des boudoirs végétaux et des jardins-salons. Caractérisé par l'illusion et l'idéal, ce cadre voile cependant une fonction purement utilitaire : stimuler le désir. Alors que les meubles et les objets semblent s'animer, les personnages, eux, s'assimilent de plus en plus à la machine : corps-groupe, corps-meuble servent la jouissance. Ces mécanismes fantastiques évoluent dans des lieux qui ne sont pas sans rappeler les décors de la scénographie baroque : la grotte, le labyrinthe, les trappes, le banc de gazon apparaissent en effet dans le roman à chaque changement d'actes, ou chaque étape de l'initiation amoureuse. Les effets de surprise et les changements à vue complètent cette féerie, l'accent portant essentiellement sur l'émerveillement visuel, où l'on note une réutilisation systématique des mêmes lieux-type qui contribue à impartir aux romans une dynamique de l'automatisme.

Ce chapitre tente de mettre en lumière l'importance des éléments récurrents empruntés à l'art théâtral et par extension aux expositions d'objets spectaculaires comme l'automate dans les foires et à la cour, qui, par leur utilisation parodique et licencieuse dans le roman libertin, insuffle une « théâtralité » très particulière à ce genre composite. Pour justifier le choix de notre corpus, il convient de revenir sur la spécificité du roman libertin et pourquoi il constitue un espace propice à la rencontre des arts mécaniques et des décors merveilleux empruntés au théâtre.

Du roman au roman libertin

Le roman au XVIII^e siècle est un genre encore mal défini, qui se situe entre l'idéologique, illustrant une philosophie, et le genre sentimental— ou sensuel comme en témoignent les nombreux romans libertins.

Roman épistolaire, mémoires, nouvelle historique, conte philosophique, dialogue moral, fable orientale, roman moralisateur de type richardsonien, roman pastoral ou élégiaque... les divers termes utilisés montrent que le roman emprunte beaucoup, et dans son contenu et par sa forme, aux autres genres, ainsi que l'écrit Desmolets dans sa « Lettre à Mme D** sur les romans » : « Un récit qui ne contient rien que de vrai est une Histoire; un tissu de fictions est une Fable ; le mélange de la fable et de l'histoire fait le Roman. Ce qu'il y a de vrai intéresse; ce qu'il y a de fiction embellit et amuse; plus la vérité y domine ; mieux la fiction est ménagée, et plus le Roman approche de sa perfection⁶⁷. »

Le roman, dans cette tentative de définition, serait un « mélange » de vérité et de fiction, dont l'aspect éducatif n'est donc pas totalement rejeté ; mais qui semble être d'autant plus imperceptible qu'il s'accompagne d'une fiction qui distrait (si l'on considère le contenu d'un livre d'un point de vue proprement utilitaire) l'attention du lecteur. Le roman « parfait », selon Desmolets, ménage une place à l'imagination, au désir de son lecteur par la fiction, et un certain savoir fondé sur la vérité qui contribue

⁶⁷ Pierre-Nicolas Desmolets « Lettre à Mme D** sur les romans », *Continuation des mémoires de littérature et d'histoire*, Paris, 1730, Simart, T. V, p. 193. Cité par Georges May, p. 42.

à l'éducation de son lecteur. Cependant cette « vérité » entre toujours dans un cadre de fable. Le problème de la forme, qui se rattache à l'idée de « mélange » intervient : est-ce la fiction qui contient des parcelles de « vérité » —et dans ce cas ne s'agit-il pas ici plutôt de « peintures » habilement esquissées, ressemblant à la réalité, qui rejoignent la tradition romanesque réaliste des romanciers des années 1730 ? Ou bien est-ce cette « vérité » plutôt qui domine, ainsi que semble le penser Desmolets, et ménage en son sein des espaces à la fiction ? Mais comment la vérité peut-elle dominer dans un genre qui, pour séduire le lecteur (c'est là précisément le problème) retranscrit le réel dans la fiction, même dans le cas d'éléments historiques, puisque le choix qui en est fait et les techniques de narration ne peuvent être neutres. Le roman, lorsqu'il dépeint le passé ou le présent (l'action *hic et nunc* dans le roman de mœurs contemporaines), offre un point de vue qui, quand bien même on prétendrait le contraire, n'est ni objectif, ni « vrai ». A fortiori pour le roman libertin où la vérité des corps qui se partagent la jouissance est à la fois vraie, mécanique et absolument fantasmée ; le corps étant ce qu'il y a de plus tangible et de plus « impalpable ».

Les théoriciens qui, dans la première moitié du XVIII^e siècle, condamnent le genre romanesque, utilisent à la fois l'argument de sa forme « impure » et celui de la légèreté excessive de ses thèmes, comme semble l'indiquer cette définition du Père Bourdaloue : « Qu'est-ce, à bien le définir, que le roman ? Une histoire, disons mieux, une fable proposée sous la forme d'histoire où l'amour est traité par art et par règles ; où la passion dominante et le ressort de toutes les autres passions, c'est l'amour⁶⁸. » Quoique la notion de « fable » soit conservée ici, on verra alors que la fiction, en ce

⁶⁸ Louis Bourdaloue, *Pour les dimanches*, Œuvres, éd. Bretonneau, Paris, Rigaud, 4 vol., 1726, T. II, p. 83-84. Cité par May, p. 28.

qu'elle se rapproche du merveilleux, se détache peu à peu plus nettement de la « vérité » pour former un genre nouveau. Les éléments comme les aventures extraordinaires, les extravagances psychologiques, l'héroïque, le gigantesque et le surhumain, vont se retrouver dans le conte merveilleux (contes de fées, histoires exotiques inspirées des *Mille et une nuits*...), ce qui aura pour conséquence, dans la deuxième moitié du siècle, de transformer le roman en un « tableau de la vie humaine », selon la définition de Jaucourt dans *L'Encyclopédie*⁶⁹.

Cette conception du roman comme « peinture » de la société contemporaine se trouve développée par plusieurs auteurs de cette époque dans leurs préfaces et introductions : « Un roman doit avoir pour but de peindre les ridicules, de tracer le tableau de son siècle; il faut qu'en le lisant on y reconnaisse ses usages, ses vices, alors il deviendra agréable, utile⁷⁰. » Dans la deuxième partie du XVIII^e siècle, le récit de mœurs contemporaines, désormais tout à fait distinct du romanesque merveilleux, s'attache par conséquent à l'apparition « d'un élément nouveau, négatif, inquiet, dissolvant : l'individu, doté socialement d'une marge d'indétermination » et, d'autre part, à une préoccupation nouvelle : « Un nombre croissant d'individus attend que le livre apporte (...) un témoignage écrit sur les expériences des autres individus et sur la vie sociale, de plus en plus complexe et ignorée⁷¹. » De plus, cette littérature romanesque encore expérimentale, prend également ses références dans les autres arts, visuels principalement –peinture, gravure, opéra, théâtre de la foire–, ce qui

⁶⁹ Louis de Jaucourt, article « Roman » dans *L'Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, éd. Denis Diderot et Jean le Rond D'Alembert, Paris, Briasson, David l'aîné, Le Breton et Durand, 1765, vol.14, p.341.

⁷⁰ *Lucette ou les Progrès du libertinage*, par M. N... (Enfer, n°466), Londres, Jean Nourse, 1765, T. I, p. II, Cité par May, p. 115.

⁷¹ Henri Lefebvre, « L'Œuvre romanesque de Diderot », *Diderot, ou, Les affirmations fondamentales du matérialisme*, Paris, L'Arche, coll. « Le sens de la marche », 1983, p. 165.

d'une part l'enrichit, d'autre part établit une complicité avec le lecteur de l'époque à travers ses références, et enfin développe par là des codes spécifiques de lecture.

Qu'est-ce qu'un roman libertin ?

Dans le cadre de ce corpus vaste et varié, la notion de « roman libertin » ne va pas de soi, et nous nous sommes attachés à un thème, l'automatisme, qui permet une relecture de certaines œuvres à la lumière de considérations philosophiques, théâtrales et esthétiques. Le statut des œuvres citées n'est pas toujours clairement ni définitivement établi. *Point de Lendemain* de Vivant Denon, par exemple, est paru dans la collection de la Pléiade, en 1965, dans une anthologie intitulée *Romanciers du XVIII^e siècle*, T. II, accompagné de textes de Crébillon Fils, Duclos, Cazotte, Louvet, Bernardin de Saint-Pierre, Sade et Sénac de Meilhan. Dans la collection « Bouquins » cependant, *Point de Lendemain* paraît dans le recueil *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*⁷², titre repris dans la Pléiade en 1993 avec les commentaires de Patrick Wald-Lasowski⁷³, qui choisit également d'y inclure la nouvelle de Vivant Denon. René Etiemble, dans son introduction à l'édition Pléiade de 1965, accorde que les « quelques pages » de Vivant Denon, sont « pourtant vives, et libertines si l'on y tient. » Si le roman de Vivant Denon est prudemment reconnu « libertin », l'auteur est heureusement rangé dans le groupe des « gens équilibrés » avec Louvet et Crébillon,

⁷² *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, éd. Raymond Trousson, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », Paris, 1993.

⁷³ Préface de Patrick Wald Lasowski au volume *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, t. I, Paris, Gallimard, Collection de La Pléiade, 1993.

en opposition aux « deux malades qui congédient la raison⁷⁴ », Sade et Bernardin de Saint Pierre. Le volume établi par Etienne de La Pléiade contient donc des nouvelles et « une historiette galante » (Sade), un « roman d'amour » (Bernardin de Saint-Pierre), « une histoire brève » (Denon), « un tableau de la vie humaine » (Crébillon), une œuvre où « les sentiments jouent un rôle important » (Duclos), un « conte anodin digne de La Pléiade par ses mérites littéraires » (Cazotte), une « histoire d'alcôve » (Louvvet), un « roman d'amour de l'émigré » ou « roman cosmopolite » (Sénac de Meilhan)⁷⁵. Le qualificatif de « libertin », quand il est utilisé, n'est pas appliqué aux romans, mais bien aux auteurs : « Plusieurs de ces romanciers [ont] la fâcheuse réputation de ne valoir qu'en qualité de libertin⁷⁶. » De toute évidence, nous sommes devant un problème d'assimilation entre la vie de l'auteur et son œuvre, comme ce fut et c'est encore le cas pour « l'éternel embastillé », « l'homme névrosé » avec ses « fades obscénités de vieux voyeur » et ses « fantasmes de captif⁷⁷ », le marquis de Sade. Dans une intéressante tentative de mieux cerner les romans libertins, Alain Clerval, dans sa préface au *Rideau levé ou l'éducation de Laure* de Mirabeau, s'efforce de distinguer littérature érotique et libertine :

[La littérature est] érotique lorsqu'elle s'attache à illustrer les écarts sexuels des personnages saisis dans l'exercice d'un dévergondage effréné, libertine comme dans les récits de Nerciat ou Crébillon lorsque la visée tragique, le *Kriegspiel* amoureux des séducteurs de sexe féminin ou masculin mettant les lois de la psychologie au service d'une maîtrise intellectuelle sont orientés, en attendant d'autres enjeux, vers la conquête et la séduction amoureuse⁷⁸.

⁷⁴ *Romanciers du XVIII^e siècle*, II, Collection de La Pléiade, éd. René Etienne, Paris, Gallimard, Collection de La Pléiade, 1965, p. XXXII.

⁷⁵ *Id.*

⁷⁶ *Id.*

⁷⁷ *Id.*

⁷⁸ Alain Clerval, préface à *L'Education de Laure ou le Rideau levé* dans Honoré-Gabriel de Riquetti de Mirabeau, *Œuvres érotiques*, Paris, Fayard, coll. « L'Enfer de la Bibliothèque Nationale », 1984, t. 1, p. 304-305.

Tandis que la présence d'une sexualité explicite détermine le caractère érotique du roman, le libertinage tiendrait donc plus à un jeu d'esprit, qui dériverait du combat spirituel mené au XVII^e siècle contre « le dogme théologique de l'infaillibilité pontificale » pour se tourner vers des objets profanes et exalter le libre arbitre, et mener, toujours selon Clerval, à « rhétorique amoureuse très sophistiquée⁷⁹. » Pour Jean-Marie Goulemot, le roman érotique serait par essence un roman de voyeur, par opposition au roman libertin qui ne comporterait « aucune accumulation des étreintes, aucune furtivité, aucune mise en tableau », refuserait de définir les effets de désir tout en exacerbant néanmoins une « stratégie de séduction » :

Le roman libertin repose essentiellement sur l'art de convaincre car séduire c'est amener l'autre à céder aux instances du désir, à reconnaître, selon un mécanisme pas si éloigné de la conversation, que celui qui énonce la loi du plaisir a raison et qu'il faut s'y rallier. Roman de dialectique donc [...] dans lequel le lecteur doit être comme le personnage qui résiste, séduit et convaincu qu'il faut se rendre. Le roman libertin est intellectuel et cérébral, [c'est] un roman de paroles et non de tableaux [...] Le roman licencieux commence quand le roman libertin s'achève⁸⁰.

Si l'on remonte à la critique du XVIII^e siècle, on retrouve un libertinage décrit comme naturel (« instinctif ») avec une focalisation sur le plaisir des sens et du corps ou bien, selon Diderot, « l'habitude de céder à l'instinct qui nous porte aux plaisirs des sens⁸¹. » Pour Roger Laufer le libertinage des héros de romans « n'est ni bonnes fortunes, ni vulgaires coucheries », mais bien « la volonté de domination sur autrui⁸². » Une distinction entre deux types de libertinages se crée alors : l'un, intellectuel et cérébral basé sur le dialogue et la rhétorique amoureuse et l'autre, plus

⁷⁹ *Id.*

⁸⁰ Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main: lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1991, p. 62.

⁸¹ Diderot, article « Libertinage » de *L'Encyclopédie*, 1765, vol. 9, p. 476.

⁸² Roger Laufer, *Style rococo, style des Lumières*, Paris, José Corti, 1963, p.139.

physique qui correspondrait au mode de vie défini par Diderot, et qui aurait théoriquement pour conséquence de faire basculer le roman de libertin à « érotique ». Certes, le libertinage d'esprit s'illustre parfaitement dans les romans de Crébillon, mais peut-on en dire de même des œuvres de Nerciat, alors que Clerval associe les unes et les autres dans un même corpus : « [Littérature] libertine comme dans les récits de Nerciat ou Crébillon⁸³ »? Et si pour séduire le libertin des romans utilise « un mécanisme pas si éloigné de la conversation⁸⁴ », que penser d'un Faublas, qui agit et réagit uniquement à travers le corps? A supposer qu'on suive à la lettre cette distinction posée par Goulemot, en effet, le roman de Louvet ne serait pas libertin, sans être pour autant pornographique puisque nul mot « bas » n'y figure, et que la fin édifiante nous laisse douter qu'il s'agisse d'un roman licencieux. De plus, les innombrables « séductions » de Faublas sont trop hâtives et trop vagues pour permettre au lecteur de se projeter dans le personnage. Le mécanisme de la mise en place du tableau érotique n'est pas suffisamment développé, et contient encore trop de distance et d'humour pour espérer susciter une véritable identification chez le lecteur. Quoique la majorité des spécialistes, à l'instar de Robert Mauzi, ait souvent considéré *Les Amours du Chevalier de Faublas*, comme « l'un des plus fameux romans libertins », celui-ci ne répond pas exactement aux critères définitoires les plus communément avancés. Aussi, plutôt que d'essayer de classer les romans choisis en fonction de nuances et de degrés (« gaze », « érotique », « licencieux », « pornographique »...), nous avons choisi de nous concentrer sur des similitudes qui permettent par exemple de retenir une œuvre telle que *La Vie de Marianne* de

⁸³ Clerval, p.305.

⁸⁴ *Id.*

Marivaux, qui a priori sort du cadre libertin, mais que le traitement du personnage en tant qu'automate rapproche des romans plus nettement représentatifs de cette catégorie. On trouve en effet plusieurs exemples particulièrement intéressants d'œuvres à lisière du libertinage, comme *Marianne*⁸⁵ ou les textes de Meunier de Querlon, contenant des tableaux de séduction basés sur des ekphrasis et ayant pour cadre la mythologie grecque antique, sans stratégies de discours. Discursive ou visuelle, la théâtralité apparaît alors comme un dénominateur commun qui autorise à réunir toutes ces œuvres dans une même problématique. La suite de cette étude va tenter de démontrer en quoi l'automate, et les automatismes, tels qu'ils sont utilisés dans le roman libertin, portent l'empreinte de la théâtralité. Un des éléments du roman libertin clairement frappé du sceau du mécanisme est le décor, dont le fonctionnement au sein du récit – le décor de roman libertin nous le verrons « agit » et pousse les personnages à l'action – s'inspire de la scénographie baroque.

Mécanique du décor : idéalisme et illusion

La Grèce antique en toile de fond

La mode de la Grèce Antique influence très largement l'esthétique du roman libertin du XVIII^e siècle, ce qui, par le moyen des références érudites, contribue à rehausser la valeur du genre. En outre, l'inspiration antique dans les descriptions des

⁸⁵ Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, *La Vie de Marianne ou les aventures de Madame la Comtesse de ****, 1756. Ed. Frédéric Deloffre, Paris, Garnier, Flammarion, 1963.

décors et costumes (et le corps nu antique) s'impose comme la peinture idéalisée et merveilleuse de cette culture.

Dans les *Soupers de Daphné*, Meusnier de Querlon situe l'action de son roman dans la Grèce Antique, à laquelle les noms des personnages fictifs, ou historiques, et ceux des dieux se réfèrent directement. La reprise de cet élément par le romancier permet le développement de descriptions idéalisées, qui confinent au merveilleux :

Il [le seigneur Agamemnon] se lève aussitôt et nous le suivons, à travers plusieurs allées de myrtes, dans un superbe pavillon. Une table de trente couverts offrait l'ambigu le plus somptueux qui eût jamais été servi dans les festins de Caprée à Tibère, ou à Pouzzoles chez Lucullus. (...) C'est ici, cher Euphorion, que je crus être à la table des dieux. Quel coup d'œil, oh Ciel! Quel spectacle enchanteur! Le salon, le buffet, la table et les convives ravissaient également mes yeux. Le salon, ouvert de tous côtés, donnait sur une orangerie, il était éclairé d'un nombre infini de lumières que les glaces et les cristaux répétaient et multipliaient encore. La richesse du buffet ne peut se décrire, je n'en ferais qu'affaiblir l'idée en voulant la réduire aux miennes. Là brillaient mille vases précieux, tous ciselés de la main de Myron. L'argile de Samos et la terre de Sicile par leur délicatesse et leur fragilité, y disputaient le prix avec l'or et l'argent. Jamais Verrès ne remporta de sa questure tant de vases différents. Pour la table, l'œil était partagé entre la propreté et la symétrie, l'abondance et la diversité des mets. Les présents de Pomone, les dons de Comus, étaient agréablement entremêlés, et Flore embellissait tout de ses couleurs⁸⁶.

Les références structurent cet extrait, au point de le rendre obscur pour qui ne les maîtrise pas, c'est-à-dire que Meusnier de Querlon s'adresse ici à un lectorat bien particulier, cultivé, qui peut se représenter les couleurs et les formes des objets décrits. Une fois posé le décor enchanteur, les personnages apparaissent au sein de ce « spectacle » :

La vue enchantée d'un si bel ordre en invitant le goût arrête la main. Mais comment vous dépeindre les agréments que vingt beautés assises à cette table

⁸⁶ Anne Gabriel Meusnier de Querlon, *Psaphion ou la courtisane de Smyrne* (1748), suivi des *Soupers de Daphné* (1740), Nantes, Passeur Cecofop, 2001, p.133-138.

ajoutaient encore à ce spectacle? De beaux yeux animés par la joie et par la bonne chère ne sont déjà que trop séduisant; mais, quand des attraits qui peuvent soutenir le jour en empruntent encore des lumières de la nuit; quand les lustres et les flambeaux viennent répandre un fard innocent sur les visages, et, par un clair-obscur inimitable, donner aux traits cet adoucissement ou ce relief qui échappe au pinceau⁸⁷, vous pouvez vous figurer l'effet d'une aussi aimable perspective.

Le décor se fait écrin des jeunes femmes et l'art des lumières artificielles les transforment en véritables peintures vivantes, métamorphose que reprend Dorat dans *Les Malheurs de l'Inconstance* avec la belle Napolitaine qui s'apparente à une Vierge du Guide⁸⁸. L'idéal antique semble un motif récurrent dans le roman libertin. Dans *Le Rideau Levé ou L'Education de Laure* de Mirabeau, la crudité du langage et des actions sexuelles n'empêche pas un mélange poétique autour des mythes antiques :

Le lendemain après-midi, une voiture se rendit à notre porte, nous prit et nous conduisit dans une maison charmante à quelque distance de la ville (...) Nous arrivâmes sur les quatre heures, il faisait un temps admirable et très doux. Nous fîmes plusieurs tours dans les jardins, qui étaient vraiment dessinés par Vertumne⁸⁹, et non de ces assemblages fantasques où la bizarrerie semble avoir présidé. Le délire voluptueux s'empara de nos sens; Bachus et la Folie menaient le branle. Rose, inspirée par sa divinité chérie, nous donna le ton et commença l'hymne du plaisir⁹⁰.

Les héros se baignent ensuite dans un bassin qui devient le « palais des divinités », Rose et Laure se changent en naïades et les hommes en sylvains. Il s'ensuit alors une métaphore filée qui réunit mythologie, esthétique de la pastorale, de la guerre et du sexe :

Deux lances en arrêt nous menaçaient tour à tour, mais le combat ne nous effrayait pas : en proie aux mains folâtres et passionnées, aux baisers

⁸⁷ Cet extrait est fait référence à l'esthétique du tableau, et constitue presque une ekphrasis.

⁸⁸ Claude-Joseph Dorat, Lettre XII, *Les Malheurs de l'inconstance*, 1774, *Romanciers libertins*, éd. Trousson, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993.

⁸⁹ Divinité romaine d'origine étrusque.

⁹⁰ Honoré-Gabriel de Riquetti, Comte de Mirabeau, *L'Education de Laure ou le Rideau levé*, 1786, *Œuvres érotiques*, Paris, Fayard, coll. « L'Enfer de la Bibliothèque Nationale », 1984, t. 1, p.401-407.

amoureux et lascifs de nos tritons, nous leur rendions les mêmes caresses, nous badinions avec leurs flèches, ils s'étaient emparés de nos carquois⁹¹.

On retrouve ces mêmes métaphores dans toute l'œuvre de Sade. Ce modèle antique, largement développé dans le roman libertin et érotique, agit comme une ekphrasis, un tableau qui peint de façon vive la scène pré-érotique. Le romancier structure son approche en décrivant tout d'abord le décor, puis les personnages en action et il poursuit l'exercice en transportant le lecteur dans un jardin merveilleux, où la nature semble aussi luxueuse que les intérieurs, mais aussi déjà investie par le sexe. Comme cet élément semble suivre la célèbre formule d'Horace *ut pictura poesis*, on aurait tendance dès lors à le classer du côté pictural. Une œuvre comme *Hic-et-Haec* se réclame de l'influence de la peinture par la citation même des artistes de cette époque :

C'est là que nous allâmes chercher à nous délasser de nos agréables fatigues; l'Albane et Boucher se seraient trouvés contents s'ils avaient été admis; quel travail pour leurs ingénieux pinceaux! Chacune de nos belles leur aurait fourni vingt académies. Ils auraient cru voir Thétis au milieu de ses naïades, recevant Phébus, tandis que les heures détèlent son char. De Valbouillant avait l'air de Comus chargé de préparer le festin, pendant qu'en folâtrant près des belles nageuses, je ressemblais au dieu dont les ailes aux talons annoncent l'emploi⁹².

Ces tableaux animés peuvent évoquer également les opéras que l'on pouvait voir à la Foire, ces spectacles qui ne reproduisaient pas une illusion parfaite comme pouvaient le faire les opéras à machine dans les théâtres, mais qui savaient jouer avec ces références usées de dieux et de merveilleux « populaire ». Henri Lafon note que ce « luxe hyperbolique » produit dans le roman libertin un « effet de déréalisation⁹³ ».

⁹¹ *Id.*

⁹² Mirabeau, *Hic-et-Haec*, 1798, *Œuvres érotiques*, *op.cit.*, p. 255-257.

⁹³ Henri Lafon, *Les Décors et les choses dans le roman français*. Oxford, Voltaire Foundation, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 297, 1992, p.50.

Jardins intérieurs et boudoirs extérieurs

La dynamique intérieur/extérieur constitue un nœud important dans la structure du décor du roman libertin. L'intérieur rivalise d'illusion avec une nature luxueuse et irréelle. Par le secours de l'art, nombres de boudoirs se transforment en grottes, asiles de fraîcheur reproduisant une nature idéalisée. Cette tension entre une fausse nature intérieure et une vraie nature sublimée, que l'on trouve dans *Point de Lendemain* sous les termes « nature enchantée » et « nature naïve⁹⁴ », existait dans les petites maisons du XVIII^e siècle. L'étude d'Annik Pardailhé-Galabrun montre que la couleur dominante dans les riches demeures est devenue le vert, « plus champêtre » que le noble rouge du XVII^e siècle⁹⁵. Le progrès des techniques se ressent dans la décoration: les motifs avec des bouquets de fleurs, de ramages, des oiseaux, s'inspirant du monde de la nature, se multiplient aussi avec l'essor des tissus imprimés. Avec l'introduction de ces motifs dans le décor, une note de fantaisie pénètre ainsi dans les intérieurs parisiens.

Dans l'espace romanesque de *Point de Lendemain*, le boudoir imitant la nature est ménagé jusqu'à la fin du parcours initiatique du narrateur. Le jardin de l'amour est « transporté » à l'intérieur, où le corps peut aussi être « naturel », c'est-à-dire nu, ce qui crée une certaine subversion, comme le souligne Suellen Diaconoff dans son article : « Denon a transformé le topos du Jardin de l'amour en le resituant à

⁹⁴ Dominique Vivant Denon, *Point de Lendemain*, 1777, suivi de *La Petite Maison* de Jean-François de Bastide, éd. Michel Delon, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1995, p.61.

⁹⁵ Annik Pardailhé-Galabrun, *La Naissance de l'intime : 3000 foyers parisiens aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 399-400.

l'intérieur, dans le cabinet, en renforçant l'impression d'irréalité qui s'en dégage par une artificialité accrue, et, du même coup, il en a évacué le sens originel⁹⁶. » Comme une parodie des deux premiers humains, les héros de cette aventure renaissent dans cette pièce qui déclenche le désir. Le narrateur se laisse prendre à l'illusion de cet éden artificiel : tout d'abord il perd le sens de l'orientation et de l'espace : « Je ne vis plus qu'un bosquet aérien qui, sans issue, semblait se tenir et ne porter sur rien⁹⁷. » Le jeune homme est spectateur, victime de « l'enchantement » et c'est presque malgré lui qu'il va pourtant jouer un rôle dans la grotte intérieure. La grotte aux amours constitue bien un décor que l'on va investir pour ce que Michel Delon appelle « un acte d'opéra » où le narrateur n'est qu'une « machine vivante parmi d'autres mécaniques⁹⁸. »

Henri Lafon envisage les instances « naturelle » et « artificielle » sous l'angle de la contamination et sous l'emprise des métaphores systématiquement sexualisées, au point que le lecteur se livre à un jeu de déchiffrement. Pour Lafon, l'art imitant la nature permet de la condenser et d'en « systématiser les effets » et empêche que « ceux-ci puissent être considérés comme dus à quelque heureux hasard⁹⁹. » La profusion des objets et des glaces effacent le corps humain qui s'assimile à un élément de décor, et devient une utilité. Son corps ayant rempli sa fonction, le héros est reconduit, à l'exemple du narrateur de *Point de Lendemain* et de Mélite dans *La Petite Maison*, dont l'histoire s'arrête une fois que le lecteur connaît l'essentiel : elle a

⁹⁶ Suellen Diaconoff, « The Representation of Desire in Vivant Denon and Watteau » *Romance-Quarterly* (KRQ). 1987 Aug.; 34(3): 259-273, p.264 : « Denon transformed the Garden of Love topos by moving it indoors to the cabinet, intensifying the sense of unreality by heightening its artificiality, and in so doing divesting it of its former meaning. »

⁹⁷ Denon, p. 58.

⁹⁸ Michel Delon, préface à *Point de Lendemain*, p.27.

⁹⁹ Lafon, p. 47.

perdu son pari de résister à la fois aux avances du comte et à la sensualité du lieu. La gravure suivante représente le « cabinet de verdure » évoqué dans *La Vie de Marianne* de Marivaux, qui permet de faire surgir « tout un parc à la française vu d'un berceau de treillage en plein cintre » à partir « de ces quelques mots de Marianne¹⁰⁰ ». Cet élément fait partie des décors types de romans libertins réutilisables à merci. Martin affirme à propos de cette image spécifique : « La théâtralité de la scène est très nette, surtout si l'on se rappelle, d'une part, que les décors de théâtre ou d'opéras représentaient fréquemment des jardins, et que, d'autre part, l'on aimait faire jouer des pastorales à l'intérieur de terrasses privées appelées « théâtre de jardin¹⁰¹ ».



Fig.1 Jakob van der Schley (1715-1779), « Marianne confond Valville » (illustration du roman de Marivaux, *Vie de Marianne*, Nœulme 1736-42 fig.8), 1738, Notice n° B0868

¹⁰⁰ Christophe Martin, « Dangereux suppléments » : *L'illustration du roman en France au dix-huitième siècle*, République des Lettres 24, Peeters, Paris, 2005, p.73.

¹⁰¹ *Id.*

Un décor qui s'anime

Trompeur, illusionniste, idéalisé, le décor de roman libertin s'impose comme le triomphe de l'artificiel sur le naturel, tout en prétendant se réclamer de la nature, ainsi que le souligne Byron Wells : « Tout dans le cabinet peut bien rappeler la nature, mais ce n'est pourtant jamais qu'un reflet, une illusion¹⁰². » Si bien que la nature et les lieux intérieurs sont contaminés l'un par l'autre et tous deux investis par le sexe. Cette « aventure baroque¹⁰³ » sur l'exaltation des pouvoirs de l'art s'ajoute à l'importante question dans la philosophie du XVIII^e siècle de la nature et la culture. L'art de la mise en scène est présent sous tous ses aspects : la lumière même joue un rôle essentiel. Partant de la référence à l'Antiquité, la nature est idéalisée, devient surnaturelle et confine à la magie. Ce n'est pas en effet la réalité ou même la vraisemblance qui sont recherchées mais bien les éléments naturels les plus significatifs, les plus enchanteurs, les plus susceptibles de produire un effet marquant et d'influencer la mécanique humaine. Le décor des romans libertins incite les personnages au plaisir. Les lieux et objets semblent s'animer pour rapprocher les êtres. Une fois son désir stimulé, le personnage est pris dans la logique de la machine et se confond avec elle :

C'est l'heure des sofas, des duchesses, des lits de repos. Le visiteur galant trouve une femme court vêtue sur un siège voluptueux; il se penche pour lui baiser la main, il est tout proche de sa gorge, il s'oublie, il s'emballe, il

¹⁰² Byron R. Wells, « Objet/volupté : Vivant Denon's *Point de lendemain* », *Romance Notes* 29.3 (Spring 1989), p. 205 : « Everything in the cabinet may be reminiscent of nature, yet it is all but reflection, an illusion. »

¹⁰³ Jean Rousset, *L'aventure baroque*, Genève, Zoé, 2006.

culbute le meuble propice aux enlacements, sa main s'égare et l'on se retrouve trop tard, après, sans que l'on sache vraiment comment cela s'est fait¹⁰⁴.

Les voitures mêmes se font voluptueuses et provoquent les contacts corporels, comme on peut le voir dans *Angola* ou *Point de Lendemain*. Ainsi, dans *Point de Lendemain*, le pavillon « s'empare » du couple et dans le cabinet, le narrateur constate : « je ne sais quel ressort, adroitement ménagé, nous entraîna. » Pour qualifier ces lieux intérieurs, on peut parler avec Henri Lafon d'« espaces fonctionnels répétitifs » sur le modèle de *La Petite Maison de Bastide* :

Un espace qui affirme tellement sa fonctionnalité ne peut qu'induire la répétition de l'acte qu'il « favorise », « inspire ». Comme lieu d'influence, de « manipulation », il ne peut que resservir. Si l'espace y est un langage, existe le risque, pour le moins, d'une rhétorique (de persuasion) dont les formules efficaces ont été et seront utilisées pour d'autres¹⁰⁵.

D'un décor qui s'anime à des corps humains qui se chosifient, le roman libertin et érotique explore de nombreuses variations. De *Point de Lendemain* à l'*Histoire de Juliette*, la gradation de l'inanimé à l'animé (pour le décor) ou du vivant à l'objet (pour l'homme) s'effectue en référence à des éléments quasi baroques, proches du merveilleux de théâtre. La position du personnage en entrant dans ces lieux relève à la fois de l'acteur et du spectateur. Il semble être sous l'effet d'un enchantement, comme le héros de *Point de Lendemain* ou celui de *La Messaline Française* : « Je restai quelque temps immobile : je ne pouvais sortir de l'endroit où j'étais. Un lien invisible semblait me retenir. Je croyais avoir fait un rêve agréable¹⁰⁶. » Le

¹⁰⁴ Gêrôme Doucet, *Peintres et graveurs libertins du XVIII^e siècle*. Paris, Albert Mercinat Editeur, 1913, p. 7-8.

¹⁰⁵ Lafon, p. 54.

¹⁰⁶ Anonyme, *La Messaline Française ou, Les nuits de la duchesse de Polignac, et aventures mystérieuses de la princesse d'Hé... et de la...: ouvrage fort utile à tous les jeunes gens qui voudront faire un cours de libertinage*, 1789. Éd. Michel Camus. Paris, Mercure de France, 1999, p. 22.

personnage est mis en scène dans cet « espace instable et trompeur¹⁰⁷ » où le vu n'est pas le vrai et où le plaisir naît de la machine.

Emprunts à la scénographie baroque

Les références au théâtre sont nombreuses dans les romans libertins : scènes d'opéra, allusions à des acteurs de l'époque, citations de vers de pièces... Ainsi dans *Hic-et-Haec*, les personnages sont assimilés à des comédiens cités avec leur nom de scène et associés à un rôle leur correspondant :

Nos quatre naïades étaient belles, mais toutes d'un genre de beauté différent; la signora Magdalani, d'une taille au-dessus de la médiocre, avait approchant les formes que nous fait admirer Raucourt (*) dans la rôle de Didon. [...] Laure [...] méritait mieux que jadis la Thévenin (**) le beau nom d'as de pique [...] et Babet avec ses yeux noirs, ses cheveux châtons, avait l'air d'Hébé réveillant le dieu de la force. Après mille agaceries réciproques, Mme de Valbouillant, poursuivant la jeune Laure et folâtrant comme Sapho le faisait d'ordinaire avec ses compagnes, la renversa sur une touffe de roseaux¹⁰⁸.

(*) Dite Mlle Saucerotte, illustre tragédienne

(**) Artiste dramatique connue sous le nom de Mlle Sophie.

Les comédiennes sont nécessairement et typiquement libertines dans cette nature sexualisée à leur image. Pierre Saint-Amand évoque la possible appartenance des personnages de roman à une mythologie, dont on remarque qu'elle n'est pas sans évoquer celle des opéras du XVIII^e siècle :

J'ai voulu redonner dans ce livre toute la démesure satanique à ces êtres d'un autre siècle. Comme si la galanterie, la rhétorique amoureuse et le jeu apparent de la séduction nous cachaient au grand jour, des monstres en perruque, sirènes et bacchantes [...] Il fallait donc redonner aux personnages

¹⁰⁷ Lafon, p. 120.

¹⁰⁸ Mirabeau, T.I, p. 255, 256, 257.

des romans la stature mythologique qu'ils réclament: Méduse. Dalila, Gorgone, le Diable, voici leurs métamorphoses oubliées¹⁰⁹.

Ainsi, peut on trouver dans *La Messaline Française* un exemple de ces personnages-créatures d'opéra : « A ces mots, elle se précipita à mes genoux, baignée dans ses larmes, et s'évanouit. Il fallut tout le touchant de ce tableau pour me décider à l'accompagner dans sa fuite. La sirène triompha¹¹⁰. » Les lieux sont aussi fortement marqués du sceau du théâtre. C'est surtout dans les possibilités qu'offre le jardin romanesque qu'on voit se développer des décors types, inspirés de la scénographie baroque. Il s'agit encore plus de rendre la scénographie baroque signifiante en en faisant le réceptacle de métaphores sexuelles.

Le modèle du jardin est fortement marqué par le topo du *locus amoenus*, ce paysage idéal « dont Ernst Robert Curtius a montré la constitution à partir de la poésie grecque et de Virgile, devenu cliché de la rhétorique descriptive¹¹¹. » Il s'y ajoute des éléments venus de l'art des jardins en Italie et en France aux XVII^e et XVIII^e siècles : allées, labyrinthes, jeux d'eaux, grottes, bosquets, palissades (d'arbustes), sièges de gazon, parterres, statues, « petits bois partagés en routes sombres et étroites » : « Tels se présentent les jardins de romans qui inspirent l'amour dans des limites honnêtes¹¹². » A partir de ces modèles conventionnels de jardin, certains romanciers ironisent sur ces « descriptions usées » comme La Morlière qui, dans *Angola*, refuse, de « s'étendre impitoyablement sur leur description, de promener le lecteur dans les parterres, des bosquets, des labyrinthes ornés de jets

¹⁰⁹ Pierre Saint Amand, *Séduire ou la passion des Lumières*, Paris, Klincksieck, 1987, p.4.

¹¹⁰ *La Messaline Française*, p. 52.

¹¹¹ Lafon, p. 43. Voir Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1948, *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, 1956, Presses Universitaires de France, (réimpr. 1986), 2 vol. Le « *Locus Amoenus* » est discuté p. 318 (ed. de 1956) Selon Curtius, c'est l'auteur Latin Liberius qui a clairement défini les paramètres.

¹¹² *Id.*

d'eau les plus rares et des statues des plus grands maîtres¹¹³. » Le jardin permet de développer des lieux types que l'on retrouve dans les scénographies baroques, comme la grotte, le banc de gazon, l'île, voire le labyrinthe.

La grotte

Pour l'étude de cet élément, il convient de rappeler que la grotte est à l'époque un choix de prédilection pour la démonstration de prouesses techniques, des petits mécanismes d'exposition de salon aux grottes artificielles ornant les jardins de la cour, elle met en valeur les merveilles de l'art en célébrant la nature. Les grands personnages qui, visitant la cour, étaient conduits aux grottes mystérieuses où les statues de la mythologie y sont représentées. Un exemple remarquable, cité par Jean-Claude Beaune, est celui de la villa de Pratolino, avec « ses objets de convention, ses décors de falbalas, ses grottes et buissons artificiels et ses silhouettes mouvantes¹¹⁴ » ; l'ingénieur Nontalentin y avait reconstitué dans le sous-sol :

Douze grottes avec effets d'eau et artifices mécaniques variés. Citons seulement les principales : la grotte du déluge, des parois et du pavage de laquelle pouvait sortir une telle quantité d'eau que le visiteur en était inondé... La grotte des oiseaux: perchée une chouette qui remuait les yeux; au pied des arbres se trouvaient des animaux qui lançaient l'eau par la gueule tandis qu'un laboureur poussait sa charrue tirée par des bœufs; la grotte des canards où l'on voyait ces palmipèdes boire indéfiniment dans une coupe toujours pleine¹¹⁵.

¹¹³ Charles-Jacques-Louis-Auguste Rochette de la Morlière, *Angola, Histoire Indienne*, 1746, *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, ed. Trousson, *op. cit.*, p. 396.

¹¹⁴ Jean-Claude Beaune, *L'Automate et ses mobiles*, Paris, Flammarion, 1980, p.44.

¹¹⁵ L-A Barbet, *Les Grandes Eaux de Versailles, installations mécaniques et étangs artificiels*, Dunot et Pinat, Paris, 1907, p. 234.

De la même façon, les célèbres Jaquet-Droz avaient construit un mécanisme de grotte destiné aux expositions dans les foires et salons. De la grotte de cour au mécanisme d'exposition, ce thème baroque mêlant l'art et la nature, représente pour Beaune le triomphe de l'automatisme sur le naturel :

Les lieux mythiques des automates sont la tombe et les grottes; ensuite les cours des plaisirs royaux, les jardins où ils suggèrent du même coup la naturalité du pouvoir et sa mécanique sociale nécessaire; les collections privées. Il est masque et fard; en lui [l'automate] perce l'horreur de la nature¹¹⁶.

Dans le roman libertin également, la grotte de jardin, quoique réputée « naturelle », n'en est pas moins aménagée, parfois jusqu'à comporter toutes les commodités d'une maison¹¹⁷. Mais la grotte de roman est aussi un symbole érotique, comme on le voit dans *La Messaline Française* où ce « réduit admirable » est comparé au sexe de la femme, tandis que *Hic-et-Haec* nous la présente travaillée comme une œuvre d'art :

Un sentier serpentant à travers un fort de noisetiers et de mûriers sauvages conduit à la plus charmante des grottes; les rocaillles les plus artistiquement posées, les coraux, les madrépores, l'éclatant burgos, la nacre brillante en tapissent les parois; l'onde fraîche et limpide, filtrant à travers le rocher, se rassemble dans des conques superbes d'où elle retombe par cascades dans des bassins de granit, qu'on croirait creusés par les mains de la nature; l'art partout est caché et n'en a que plus de succès. Sur l'entrée on lit: ICI L'ON S'ÉGARE. Au fond de la grotte, éclairée par une ouverture pratiquée pittoresquement dans la voûte, une mousse épaisse et fleurie offre des lits commodes au promeneur fatigué; au-dessus on lit; ICI L'ON SE RETROUVE¹¹⁸.

La métaphore sexe féminin/grotte se file également dans *Point de Lendemain* : « un temple d'une architecture légère achevait d'orner ce côté : vis-à-vis était une grotte sombre ; le dieu du mystère veillait à l'entrée : le parquet, couvert d'un tapis pluché,

¹¹⁶ Beaune, p. 101.

¹¹⁷ Lafon, p. 18 : « Comme Rumneyhole au début de *Cleveland*, ou la grotte de Milady B...dans ses *Mémoires*, La Guesnerie, *Mémoires de Milady B...*Par Madame R..., Paris, 1760. »

¹¹⁸ Mirabeau, p. 269.

imitait le gazon¹¹⁹.» Alors que dans le théâtre lyrique, très influencé par la pastorale dans ses débuts, la grotte était devenue un lieu type (que l'on retrouve fréquemment dans les décors de Torelli, de Vigarani, de Berain ou de Sevandoni) abritant quelque mystère ou quelque magicien, elle exprime dans le roman libertin une sexualité fantasmée sur le thème de la nature enchantée. Dans les deux cas, la machine – simplement décrite dans le roman, réalisée dans un dispositif de scène à l'opéra – servait de relai indispensable à l'imagination. De ce fait, le lecteur est amené à relire et à revoir les grottes baroques à l'aune de leur interprétation sexuelle, le système libertin du XVIII^e siècle dévoilant ainsi ce que le XVII^e siècle tenant caché ou laissait filtrer pour ceux qui voyaient ce qu'ils voyaient (comme par exemple la scène du ruban dans *La Princesse de Clèves*)

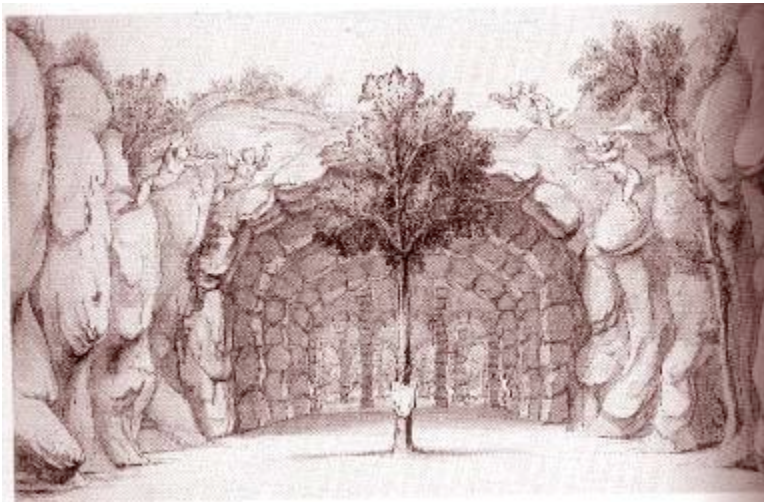


Fig.2 Projet de décor de Jean Berain pour l'Académie Royale de Musique : *Jason, ou la Toison d'or*, tragédie en musique de J.-B. Rousseau, mus. de Colasse (15 jan. 1696) : Acte IV, sc. 2 Dessin à la plume et au lavis. Paris, Archives Nationales. Pub. *Féeries d'opéra*, 1997. Source : OPSIS. Guy Spielmann, « Grotte », *Spectacles du Grand Siècle*, 26 août 2005. http://www11.georgetown.edu/research/opsis/SDGS/images/decors/toisondorIV_dec.jpg

¹¹⁹ Denon, p.59.

Labyrinthes, fontaines et îles

Le labyrinthe entre aussi dans la configuration du jardin découpé en lieux de verdure : Marcel Poëte rappelle que le jardin des Tuileries, après les transformations par Le Nôtre au milieu du XVII^e siècle comportait un théâtre découvert, appelé salle de la comédie, avec décorations naturelles, sièges de pierre, et même un parterre. On trouve tout autour une suite de spacieux « salons » de conversation en plein air, tandis que les statues sont mises en valeur au milieu de « salles » et de « cabinets » entre les « arcades d'une galerie de verdure » à la tête d'une rangée d'arbres, au fond des allées ou des enfilades, dans les portiques et berceaux de treillage ou parmi les bassins et les cascades¹²⁰. »

Au cœur du roman libertin, le labyrinthe « traversée dilatoire qui dit le désir et la pénétration¹²¹ » entre dans la symbolique sexuelle déjà amorcée avec la grotte. Dans *Les Malheurs de l'Inconstance*, c'est dans le « voluptueux dédale » d'un jardin que Mirbelle va triompher de la belle Madame de Syrcé qui tous les soirs se promène dans le labyrinthe. Dans *Point de Lendemain*, le labyrinthe est intérieur, et le narrateur traverse un « dédale » d'escaliers et de corridors aux lampes éteintes pour arriver devant une porte secrète qui s'ouvre dans le lambris et où se tient « ce réduit si vanté¹²² ». De même, l'initiation du jeune héros de *La Messaline Française* comporte un périple à travers un labyrinthe sous la direction d'une mystérieuse femme : « Bientôt, je fus abordé par une femme qui me dit de la suivre. Elle me fit faire bien

¹²⁰ Marcel Poëte, *Au jardin des Tuileries : l'art du jardin, la promenade publique*, Paris, A. Picard, 1924, p. 23.

¹²¹ Lafon, p. 40.

¹²² Denon, p.56.

des entrées et des sorties dans le château, me fit passer par différents passages. Enfin, après plus d'un quart d'heure de marche, elle s'arrête à une porte où elle me fait entrer¹²³. » Cet extrait pourrait bien sur se lire en envisageant une géographie du corps, perçu comme un labyrinthe aux entrées multiples. Dans le jardin où ils pénètrent ensuite, sa maîtresse l'introduit, après un long parcours, dans un cabinet de verdure :

Bientôt nous arrivâmes à un endroit rempli de charmilles. Après cent détours dans ces bosquets, nous parvînmes à une espèce de cabinet de verdure environné de toutes parts de haies fort épaisses, et n'ayant d'autre ouverture que par le côté par où nous étions entrés. Tout à l'entour se trouvent des bancs de gazon faits exprès pour y célébrer les tendres mystères. (...) Me voici donc seul avec mon adorable inconnue. Je l'attire sur un des bancs de gazon, je me précipite à ses genoux. Déjà ma main allait s'égarer dans la route des plaisirs lorsqu'elle me parla en ces termes...¹²⁴

Il sera d'ailleurs très difficile au héros de retracer le chemin suivi en compagnie de son guide : « Le lendemain je me rendis à dix heures du soir au théâtre de nos ébats amoureux. J'eus, en vérité, la plus grande peine à le retrouver, tant il me fallut faire de détours pour y parvenir¹²⁵. » Le labyrinthe apparaît comme une étape obligée du parcours d'initiation, voire participe d'un code établi entre les deux amants. Si le labyrinthe ne constitue pas à proprement parler un décor utilisé comme tel sur une scène de théâtre, il est cependant évoqué avec la structure des multiples panneaux coulissants et l'utilisation de la perspective centrale. L'espace se rétrécissant rappelle le parcours labyrinthe du héros de roman, qui, à la fin de son initiation, aboutit à un espace clos au centre du labyrinthe. Les fontaines de ces jardins labyrinthes d'inspiration anglo-chinoise rappellent celles, mécaniques de la scène théâtrale. Le

¹²³ *La Messaline Française*, p. 29-35.

¹²⁴ *Id.*

¹²⁵ *Id.*

jardin libertin, propice aux plaisirs, s'inspire directement des décors baroques dont la perspective centrale permet de créer un effet vertigineux de profondeur et d'entrées multiples.

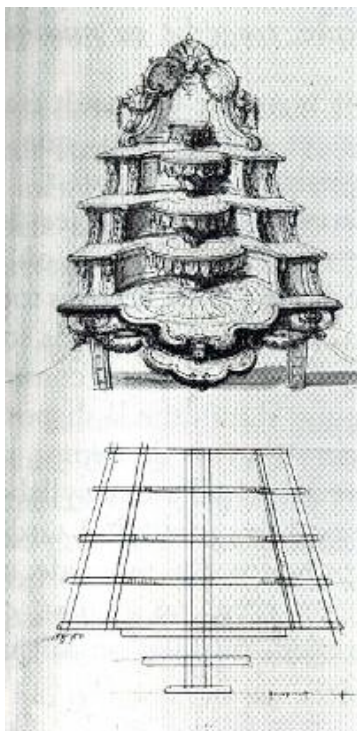


Fig.3 Vue d'ensemble d'une fontaine à plusieurs niveaux, et charpente. Planche tirée du *Recueil de décorations de théâtre recueillies par M. Levesque, garde général des magasins des Menus Plaisirs de la Chambre du Roy*. [1752] Paris, Archives Nationales. Source : OPSIS. Guy Spielmann, « Fontaine », *Spectacles du Grand Siècle*, 26 août 2005.
<http://www11.georgetown.edu/research/opsis/SDGS/images/machines/fontaine1.jpg>



Fig.4 Idem - détail du mécanisme: l'eau qui coule est simulée par un ruban d'étoffe moirée actionné par des rouleaux. Source : OPSIS. Guy Spielmann, « Détail du mécanisme de la fontaine », *Spectacles du Grand Siècle*, 26 août 2005.
<http://www11.georgetown.edu/research/opsis/SDGS/images/machines/fontaine5.jpg>



Fig.5 Projet de décor de Giacomo Torelli da Fano pour des spectacles donnés à Paris. *Andromède* de Corneille, « Tragédie représentée avec les machines », musique de d'Assoucy (Petit Bourbon, janvier 1650). Gravures de François Chauveau pour la 2e édition (1651). Acte II. Source : OPSIS. Guy Spielmann, « La perspective centrale », *Spectacles du Grand Siècle*, 26 août 2005.
http://www11.georgetown.edu/research/opsis/SDGS/images/decors/andromededec_II%28d2%29.jpg

Tout comme le labyrinthe et la fontaine, l'île est perçue dans le roman libertin comme le paradis perdu des plaisirs sexuels. Dans la réalité historique également, le motif de l'île est associé à la sexualité : n'est-ce pas Bougainville qui se lançant dans un tour du monde, découvre Tahiti et nomme « Nouvelle Cythère » cette terre perdue en plein Pacifique où les habitants s'accouplent en public ? Ce thème passe du théâtre, avec par exemple la comédie *Les Trois Cousines* de Dancourt (1700), à la peinture avec

l'Embarquement pour l'île de Cythère de Watteau (1717). Cythère, l'île grecque au temple d'Aphrodite est aussi un prototype du *locus amoenus* que nous avons déjà vu avec le modèle du jardin. Dans *Point de Lendemain*, l'île est le refuge des amants :

l'obscurité était trop grande pour laisser distinguer aucun objet ; mais à travers le crêpe transparent d'une belle nuit d'été, notre imagination faisait d'une île qui était devant notre pavillon un lieu enchanté¹²⁶.

Les protagonistes du roman se placent ainsi dans une tradition théâtrale et littéraire et rejoignent d'autres amants imaginaires peuplant déjà ce motif esthétique :

La rivière nous paraissait couverte d'amours qui se jouaient dans les flots. Jamais les forêts de Gnide n'ont été si peuplées d'amants, que nous en peuplions l'autre rive. Ce fut là que la reine de ce lieu alla se jeter nonchalamment. ... et dans l'instant, grâce à ce groupe répété dans tous ses aspects, je vis cette île toute peuplée d'amants heureux¹²⁷.

En effet, l'île comme paradis utopique ou lieu d'expérimentation politique ou sexuelle était déjà présente dans *Utopia*¹²⁸, sous la forme de l'île de Barataria dont Sancho devient gouverneur¹²⁹, dans la pièce de Fénélon¹³⁰, le roman de Defoe¹³¹ jusqu'aux pièces de Marivaux¹³². On peut aussi associer à cette liste une possible référence au séjour de la magicienne Alcine qui avait fourni le décor des *Plaisirs de l'Île Enchantée*, cette grande fête donnée à Versailles par Louis XIV en 1664. Au théâtre de la foire, l'île est également un motif populaire, illustrée dans des pièces du début du XVIII^e siècle comme *L'isle des Amazones*. Ainsi, si le sexe a contaminé les décors du roman libertin, et si ce dernier figure donc le sexe, c'est que le théâtre peut être interprété comme le lieu qui figure, métaphorise plastiquement la sexualité.

¹²⁶ Denon, p.50-51.

¹²⁷ *Ibid.*, p.59.

¹²⁸ Sir Thomas Moore, *Utopia*, 1516.

¹²⁹ Michel de Cervantes, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, 1614.

¹³⁰ François Salignac de la Mothe Fénélon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse, ou Suite du quatrième livre de l'Odyssée d'Homère*, 1698.

¹³¹ Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, 1719.

¹³² Marivaux, *L'île des esclaves*, 1725, *L'île de la Raison*, 1727, *La Nouvelle Colonie*, 1729.



Fig.60 Décor pour une scène marine : un vaisseau est visible à l'arrière-plan. Frontispice pour *L'Isle des Amazones* dans le *Théâtre de la foire*, vol. I (1721). Source : OPSIS. Guy Spielmann, « L'isle des Amazones », *Spectacles du Grand Siècle*, 26 août 2005.

<http://www11.georgetown.edu/research/opsis/SDGS/images/foires/ileamazones.jpg>

Merveilleux théâtral

Les effets de surprise et les changements à vue participent dans le roman d'une féerie théâtrale. La Bruyère défendait déjà dans les *Caractères* l'utilisation de la machine sur scène, nécessaire pour le merveilleux et l'illusion :

C'est prendre le change, et cultiver un mauvais goût, que de dire, comme l'on fait, que la machine n'est qu'un amusement d'enfants, et qui ne convient

qu'aux Marionnettes; elle augmente et embellit la fiction, soutient dans les spectateurs cette douce illusion qui est tout le plaisir du théâtre, où elle jette encore le merveilleux. Il ne faut point de vols, ni de chars, ni de changements aux *Bérénices* et à *Pénélope*: il en faut aux *Opéras*, et le propre de ce spectacle est de tenir les esprits, les yeux et les oreilles dans un égal enchantement¹³³.

Le roman libertin emprunte à ce merveilleux à machines lorsqu'on trouve chez Sade, Mirabeau, Bastide, ou Nerciat, ces tables qui montent du plancher toutes garnies. Les entrées en gloire fréquemment représentées dans les illustrations sont transcrites dans le discours comme l'envers du merveilleux : « le haut du bosquet s'ouvrit, et nous vîmes aussitôt paraître, sur un nuage de feu, les Furies, tenant enchaînées avec leurs serpents les trois victimes¹³⁴. » Dans *Point de Lendemain*, la forêt aussi est magique, et, pour *La Petite Maison*, Bastide décrit des meubles à secret du milieu du XVIII^e siècle, inventés par un spécialiste des formes insolites et des combinaisons trompeuses, Charles Cressent.

Le décor du roman libertin offre ainsi au lecteur un système de références : l'idéal antique dont il s'inspire permet à la fois de donner au récit un support visuel, explicatif et valorisant, et de déclencher chez le lecteur une identification culturelle grâce à divers signes de reconnaissance. La tension entre nature et art s'exprime dans la coexistence de jardins aménagés comme de luxueux salons et de boudoirs remplis de verdure, de fontaines et de statues, alors que l'idéalisme et l'illusion fonctionnent comme voiles qui masqueraient la fonction véritable du décor : stimuler le désir, et même aussi *figurer* le désir par la mécanique au service de la jouissance. La présence de « machines » dans le décor –quelque sofa à ressorts, quelque lit ou encore ces

¹³³ Jean de la Bruyère, *Les Caractères ou les mœurs de ce siècle*, 1688. Ed. Pierre Sipriot, Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 43.

¹³⁴ Donatien Alphonse François, marquis de Sade, *Histoire de Juliette*, 1797, *Œuvres*. T. III. Éd. Michel Delon et Jean Deprun, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998.

tables qui surgissent du plancher– manifeste parfois cette volonté de « manipulation » dont a parlé Henri Lafon.

Parmi ces décors mécanisés, on retrouve avec une régularité qui tient du procédé –autre forme d’automatisme, il faut le noter– des lieux (grotte, jardin, labyrinthe) et des effets (changements à vue, mobilier escamotable) qui s’inspirent d’éléments de scénographie baroque utilisés dans les pièces à grand spectacle. Cette esthétique de la surenchère vise à émerveiller le personnage, spectateur puis acteur dans un environnement qui détermine autant ses pensées que ses émotions et ses actes, comme le fait remarquer Michel Delon : « les corps et les esprits sont modelés par les lieux, les atmosphères, les décors¹³⁵. »

La notion de « contamination » ressort de cette comparaison entre roman libertin et spectacle à machines : contamination de diverses formes d’art et de pensée sur le roman libertin, qui réutilise à l’envi les mêmes caractères, les mêmes situations, les mêmes lieux. On peut se demander dans ce cas pourquoi le lecteur s’obstine à lire et à relire un récit dont il connaît déjà toutes les ficelles ; mais n’est-ce pas justement en raison de cette complicité qui le lie à l’auteur (et peut-être aux autres lecteurs), qu’il continue à fréquenter ce genre? Ainsi « formé » le lecteur peut ensuite lire d’autres romans non libertins avec un esprit bien différent, en ayant en tête la véritable signification des lieux du désir. Si l’on se penche par exemple sur le roman de Mirabeau, *Ma Conversion ou le Libertin de qualité*, on s’aperçoit que les nombreuses citations, extraites du théâtre, de la poésie galante, de la chanson badine ou même du discours clérical, y prennent une valeur parodique qui « oblige à une

¹³⁵ Delon, préface de *Point de Lendemain*, p. 11.

lecture de reconnaissance du texte parodié¹³⁶ » –l’usage des italiques constituant l’invitation la plus évidente au décryptage– dont il convient d’apprécier l’ironie, l’esprit et la valeur humoristique.

Dès lors, on peut parler d’automatismes d’écriture, alimenté de force *topos*, voire de répétitions, avec un minimum de variations d’un roman à l’autre : de ce fait, le roman libertin se présente comme un genre à formule au même titre que le roman-feuilleton du XIX^e siècle, ou encore le roman policier. Seul le roman libertin, genre du rejet, de l’anonymat et de la clandestinité –mais également de l’expérimentation, hermétique et herméneutique- permet le développement d’un décor mécanique agissant et entourant des personnages aux comportements sexuels automatiques.

Le personnage automate

A partir de la passion de l’automate au XVIII^e siècle, nous nous sommes interrogés sur cette fascination culturelle qui peut aller du jouet d’exposition, à l’instrument scientifique, philosophique et critique. En constatant ensuite les problèmes de définition du genre romanesque, particulièrement dans le cas du roman dit « libertin », nous avons essayé de tracer des fils directeurs à partir de la métaphore de l’automate dans ce genre. L’influence de la mécanique se fait en effet sentir dans les descriptions des décors et même sur les comportements du personnage, soumis aux lois de son corps. Cependant, si l’automate (dans son sens premier) est défini avant tout comme une machine animée par un mécanisme intérieur, paradoxalement son autonomie disparaît dans son sens figuré, celui de la critique d’une personne qui

¹³⁶ Goulemot, *op. cit.*, p. 86-87.

agit comme une machine et ne montre aucun signe de liberté. La notion d'automatisme que nous avons alors appliquée aux personnages de romans libertins relève de cette deuxième signification où la volonté est absente. La psychologie du personnage disparaît devant la répétition, la régularité des actions, dont l'accumulation conduirait à créer une dynamique théâtrale axée sur le visuel. La notion de mécanisme est centrale dans le sens où nous considérons les éléments romanesques comme les personnages et les décors, dans le cadre d'une combinaison, d'un agencement en vue d'un fonctionnement d'ensemble. Il faut au préalable s'interroger sur les différentes fonctions de l'automate au XVIII^e siècle, comme figure faisant le lien entre spectacle, réalité et roman libertin.

Automate et jouissance mécanique

Dans la perspective de démontrer que la théâtralité dans le roman libertin s'attache non seulement à des références précises de mécanismes et de décors entrevus au théâtre, mais aussi à des dynamiques de personnages, nous allons à présent considérer la figure de l'automate au XVIII^e siècle. Il faut tout d'abord remonter aux sources de la pensée matérialiste, dont l'influence sera considérable dans la perspective d'un monde mécanique et d'un homme-machine. En poursuivant les réflexions amorcées dans un traité tel que *Les passions de l'âme* (1649) de Descartes, des médecins, savants, philosophes vont approfondir cette perspective matérialiste sur le monde et les hommes. Ce sera Leibniz en 1710 avec les *Essais de Theodicée*, La Mettrie en 1747 avec *L'homme-machine*, puis Le Baron D'Holbach avec *Système de la*

nature en 1770 et Helvétius avec *De l'homme* en 1773, pour ne citer que les textes fondateurs. Il en découle alors une image de l'homme comme automate, constitué certes de « parties sensibles » mais dont le tout reste « dépourvu de sentiments¹³⁷. » Malgré des essais de métaphores moins « brutales » pour analyser le fonctionnement humain, on s'aperçoit que l'automate « expérimental » de Descartes, qui servait d'illustration pour les théories cartésiennes, prend une forme beaucoup plus concrète et extrême dans les écrits matérialistes où l'homme n'est plus seulement comparé à un automate : une fois découvert, disséqué, il *est* réellement automate, agissant comme tel en tous points. Diderot affiche cette volonté d'arracher « l'enveloppe » dans sa *Lettre sur les sourds et muets* : « Mon idée serait donc de décomposer pour ainsi dire un homme¹³⁸. » L'automate ayant donc une organisation qui ne diffère pas d'une machine, la volonté même est niée, si bien que l'homme d'Hélvétius est « une machine physique qui mise en mouvement par la sensibilité physique doit faire tout ce qu'elle exécute¹³⁹. » D'un point de vue pratique, l'automate n'est pas construit à l'origine dans un but utilitaire, bien qu'il puisse effectuer des mouvements par lui-même. Il a de commun avec la machine cette idée de mouvement. Pourtant, en dehors de son usage non utilitaire, il ne fait ni « épargner ou du temps dans l'exécution de cet effet » ni « de la force dans la cause », si bien qu'on peut s'interroger sur son (in)utilité : « L'automate est le rêve du technique. Il dramatise, condense et déplace les connaissances pratiques d'une époque. L'image qu'il présente accomplit le technique,

¹³⁷ *Id.*

¹³⁸ Denis Diderot, *Lettre sur les sourds et muets, à l'usage de ceux qui entendent et parlent*, Bauche, Paris, 1751, p.12.

¹³⁹ Claude-Adrien Helvétius, *De l'homme* (1773), Paris, Fayard, « Corpus des œuvres de philosophie en langue française », 1989, T. I, sect. II, chap. 10, p. 194-195.

mais le tord, le renverse, parfois le pervertit¹⁴⁰. » Si les automates « monstatifs » sont l'œuvre des « machinistes », les « mécaniciens » eux, se donnent des objectifs scientifiques : traduire la vie en machines, en pièces et arrangements mécaniques, pour décrire à distance et analyser les fonctions vitales. L'ambition de l'ingénieur Vaucanson était bien de construire, non plus une simple machine, mais « une anatomie mouvante¹⁴¹ », reproduisant les principales fonctions organiques. En 1735, il présente son premier automate, *Satyre jouant de la flute*, un homme de grandeur naturelle, exposé à la foire Saint-Germain, et le 30 avril 1738, son mémoire est présenté à l'Académie Royale des Sciences. La frontière est mince entre l'exhibition et la démonstration. Quel était alors le but? Etonner, amuser, charmer bien sûr, mais aussi essayer de transcrire cette fascination pour la mécanique animale et humaine, comme le reconnaissait Vaucanson : « Mon dessein est plutôt de démontrer, que de montrer simplement une machine¹⁴². » De plus, on sait que Vaucanson a collaboré avec le chirurgien Le Cat qui rêvait d'un homme artificiel reproduisant le vivant. Plus tard, les Jaquet-Droz exhibèrent le 25 février 1783 « rue de Bondi, à coté du Spectacle des Variétés Amusantes, boulevard St Martin », pour 24 sols la place, une série « de divers automates organisés et harmoniques, inventés par M. Jaquet Droz, Fils, de Neuchatel en Suisse, que la Famille Royale a vu dernièrement avec satisfaction au Chateau de Versailles, et exécutés par le Sieur Leschot, Mécanicien. » On pouvait donc voir :

Une figure représentant une fille de dix a douze ans, qui touche un clavecin organisé. Cet automate, dont le corps, la tete, les yeux, les bras et les doigts ont divers mouvements naturels, exécute elle meme, sur son clavecin, plusieurs morceaux de musique [...] Sa gorge s'enfle et s'abaisse alternativement et si régulièrement qu'on croirait la voir respirer.

¹⁴⁰ Beaune, *op. cit.*, p. 80.

¹⁴¹ Eliane Maingot, *Les Automates*, Paris, Hachette, 1959, p. 20.

¹⁴² *Id.*

Ici encore on relève l'étonnement devant l'imitation exacte de la nature qu'il s'agisse des mouvements des « yeux et de la main » ou même du processus de respiration : « on croirait la voir respirer ». A travers cet exemple, on s'aperçoit comment l'automate passe de l'exposition à la littérature, permettant de relier la magie du conte et celle de la science. Si le roman libertin va s'emparer de la figure de l'automate pour exagérer l'in vraisemblable sexualité de son héros, il utilise également la figure de cet objet animé dans le récit pour introduire une image dans l'esprit du lecteur, qui aura sans doute vu un automate. L'homme peut donc être une sorte d'automate lorsqu'il semble mu par le ressort de la sexualité : « En tant que tel, [l'automate] ne prend sens que par sa pluralité, mieux sa *répétition* [...] Il exhibe l'exceptionnel, l'extraordinaire, il maintient l'étincelle magique mais il n'existe que par sa redondance, sa continuité artificielle¹⁴³. » Rien ne lui est propre : tel le canard mécanique de Vaucanson qui montrait les rouages d'une digestion, il reconstitue, reproduit une pensée ou un discours entendus. Quand ces ressources sont épuisées, il dégénère et se dérègle. L'automate sert aussi à rendre visible l'intérieur des corps et des mécanismes, comme le projet pornographique du roman libertin qui est de montrer l'intérieur et les mécanismes de la jouissance qui s'opère sans en connaître la cause et les effets.

Le marquis Mirabeau, père de Gabriel-Honoré, utilise dans *L'Ami des Hommes* (1755), la figure de l'automate pour dénoncer la vision du peuple chez les politiciens, mettant ainsi le thème de la sensibilité occultée au service d'une critique

¹⁴³ Beaune, p. 64.

de ceux qui considèrent les hommes comme des machines : « Je ne nie pas qu'un des plus puissants moyens d'accélérer la circulation des deux dettes dont il est ici question, ne fût de traiter les peuples comme des hommes, et non comme des automates¹⁴⁴. » Autrement dit, on peut considérer l'autre comme une machine afin qu'on puisse le construire, l'utiliser comme un objet. Dans une même perspective, les courtisanes représentent une autre catégorie sujette à l'assimilation avec la machine. Autant que ses inventions, le nom même de Vaucanson devient une référence très courante pour les satires et moqueries, comme celle du pamphlétaire François-Antoine Chevrier, qui utilisa ce patronyme pour s'en prendre dans *Le Colporteur* (1753) à une célèbre courtisane de son temps, la Brillant, qui, désirant devenir « une femme de bien » fit vendre son mobilier, ses bijoux et tous ses objets de luxe :

Une femme de la cour dont la maigreur rebutait, acheta sa gorge, c'est-à-dire un corps à ressorts que le célèbre Vaucanson avait imaginé pour porter, par la force d'un cabestan, les peaux éloignées à la poitrine, et en former un sein charmant qui trompait les yeux mêmes des connaisseurs¹⁴⁵.

L'effet est d'autant plus fort que le corps désigné est dévoué au plaisir. L'effroi saisit le lecteur à travers la description des mécanismes et le squelette, image de mort, est rendu perceptible sous le corps. L'automate féminin s'associe au corps humain et devient sexué, motif que reprendra le roman libertin.

Les XVII^e et XVIII^e siècles font de l'automate un modèle opératoire et multidimensionnel, philosophique, biologique, médical, social également, et donc assimilable par le roman libertin à l'intérieur d'une perspective de plaisir physique. En tant qu'objet il est dialectisé par les ingénieurs et conduit la technologie jusqu'aux

¹⁴⁴ Victor de Riquetti Mirabeau, *L'Ami des Hommes ou Traité de la population*, 1755, Avignon, p. 75.

¹⁴⁵ François Antoine Chevrier, *Le Colporteur, Histoire morale et critique* (1761), *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, éd. Trousson, p. 848.

problèmes élémentaires: nature/culture; homme/cosmos. Mieux que tout autre type de machine, l'automate manifeste la plongée du technique dans l'art et la philosophie. Le thème de l'homme-machine développé de manière savante par les philosophes, devient un véritable poncif dans la littérature mondaine et est utilisé comme outil de satire et de critique. Mais c'est le changement de la conception même de l'homme qui est visé à travers les théories philosophiques, car les automates de Vaucanson, ni les pagodes ou les pantins, n'auraient sans doute rencontré un tel succès auprès des mondains, s'ils n'avaient répondu chez eux à cette profonde transformation. Cette réflexion sur les différentes fonctions et interprétations de l'automate permet de cerner à quel point cette figure est obsédante dans la culture de l'époque. L'utilisation d'une telle image dans le roman libertin entraîne aussi par conséquent toute une pensée matérialiste jugée subversive. L'automate comme figure théâtrale dans le roman libertin est à rapprocher des théories de Diderot pour qui le bon acteur est bien celui qui doit montrer et non ressentir. La qualité de la performance (théâtrale ou sexuelle) de l'acteur-personnage est à juger au vue de sa mécanique bien réglée, et surtout maîtrisée, sans psychologie aucune.

Théâtralité visuelle de l'automate

Après avoir constaté que la fascination de l'automate s'exerce dans les domaines philosophique, littéraire et critique, il convient d'étudier son influence sur le plan visuel. Dans le domaine du théâtre, cet intérêt pour l'automatisme et le corps-machine n'est nulle part mieux exposé que dans *Le Paradoxe sur le Comédien*, où

Diderot développe sa théorie du jeu distancié (le jeu de tête) : le meilleur comédien serait celui qui ne « sent » pas les passions qu'il représente¹⁴⁶, principe que l'on verra amplifié chez Kleist, puis chez Craig qui voulut faire de l'acteur une « sur-marionnette¹⁴⁷. » De même que le mouvement de l'automate est théâtral au sens où il décompose le geste afin d'en donner une synthèse claire, le jeu du comédien doit rechercher une lisibilité immédiate, car il lui faut prendre en compte le fait que, pour le public, c'est l'apparence (sur scène, le corps de l'acteur) qui permet de transmettre des signes clairs, et que les mouvements doivent donc être synthétisés pour une bonne compréhension.

L'utilisation de l'automate introduit une forme de théâtralité dans le roman, au sens où la description des actions rapides et mécaniques induit dans l'esprit du lecteur une image particulièrement vive, dans un procédé relevant de l'hypotypose. Dans un deuxième temps, nous préciserons quels sont les aspects importants du fonctionnement de ces personnages-automates, ainsi que les types romanesques que l'on peut généralement associer à l'automate. Enfin, nous envisagerons le rôle des gravures en rapport avec la théâtralité et l'automatisme.

Ce deuxième niveau d'analyse montre que cette référence apparaît aussi de façon métaphorique : en effet, le mécanisme et la représentation d'une sexualité mécanique se rencontrent aussi de façon plus figurative, spécialement dans le roman libertin. Plus précisément, les comportements automatiques servent à ménager des effets d'hypotypose, au sens où la rhétorique les utilise dans le discours pour rendre

¹⁴⁶ Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, 1757, Garnier-Flammarion, 1967. *Paradoxe sur le comédien*, 1773-1777, Paris, Sautet, 1830, ed. Jean Goldzink, Paris, Flammarion, 2005.

¹⁴⁷ Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes* [*Über das Marionettentheater*, 1810], trad. Jacques Outin, Paris, Mille et une nuits, 1993.

une scène plus vivante et en accroître le caractère visuel. C'est donc moins l'occurrence des mots du champ lexical de l'« automate » qui nous intéresse que la façon dont cette figure est transposée dans le discours romanesque libertin. Ces jouissances très mécaniques, avec leurs mouvements décomposés, nous rendent la scène clairement visible, et donc éminemment *lisible*.

Observons par exemple le cas du Faublas de Louvet¹⁴⁸, ce « bandeur automate échappé des ateliers de Vaucanson » comme l'appelle Philippe Roger, qui souligne dans cette œuvre « tout un comique, pas toujours volontaire, de la sexualité mécanique¹⁴⁹. » En effet, bien que les jouissances de Faublas, contrairement à celles des personnages de Sade, ne soient pas décrites en termes crus, ni même explicites, on constate que le héros se comporte de façon automatique par son incapacité à résister physiquement aux charmes d'une femme. Philippe Roger situe aussi Faublas dans le cadre d'un libertinage nouveau et original, qui n'appartient pas au monde de Crébillon ou de Laclos, mais bien à celui de Sade. De plus, la sexualité de Faublas, relevant de l'acte-reflexe, met en lumière le ressort narratif que permet un tel personnage, les héros de roman licencieux ayant, en général, une aptitude assez remarquable au plaisir : ce sont des êtres de désir, toujours disponibles, qu'épargnent les contingences et les limites de la physiologie ordinaire¹⁵⁰. Le corps automate constitue l'une des « règles » du roman libertin : « La fiction du libertinage s'inscrit sans difficulté dans une problématique dualiste : instrument de séduction ou d'exploit

¹⁴⁸ Jean-Baptiste de Couvray Louvet, *Les Amours du chevalier de Faublas*, 1787-1790, ed. Michel Delon, Paris, Gallimard, collection Folio, 1996.

¹⁵⁸ Philippe Roger, « L'Étourdi gynotrope », *Seminari Pasquali di analisi testuale*, 10 (1995), Pisa, Edizioni ETS, p. 47.

¹⁵⁹ Goulemot, p. 88.

sportif, mais toujours maîtrisé, le corps du héros libertin demeure extérieur à son moi¹⁵¹. »

Le libertin automate qu'est Faublas se prête lors de ses aventures à une séance de magnétisme. Les malades sont soignés par le corps uniquement : le héros reconnaît qu'il n'a pas « un grain de raison dans [son] cerveau totalement vide », et assume pleinement son rôle d'automate : « Me demander si le magnétisme agissait sur moi, sur moi dont l'imagination si promptement s'allume¹⁵². » L'auteur souligne par cette métaphore de l'imagination le caractère mécanique de son personnage, tiraillé par ce corps « auquel il manque une âme¹⁵³. » La surprise des personnages féminins face à cette mécanique inépuisable et inexpliquée rejoint celle du lecteur. Par un effet de mise en abyme, les personnages avouent leurs limites ainsi que leur impuissance à changer, prisonniers qu'ils sont de schémas où l'auteur s'amuse à les consigner. Les différences sociales ne sont d'aucun poids dans cette mécanique ; qu'il s'agisse de Coralie la fille du monde, de Justine la servante ou des marquises, baronnes et autres comtesses, les femmes de chaque classe entraînent inévitablement le désir du héros. Cette indistinction et cette impuissance à résister se manifeste au sein même du discours, lorsque Faublas lance à tout propos des serments d'amour, comme mu par un ressort qui se déclenche malgré lui,

- Tu m'aimeras donc toujours? reprit tout bas madame de Lignolle.
- Toujours.
- Tu ne t'occuperas jamais que de moi?
- Que de toi...Mais voyez donc, madame la comtesse, comme ces paysannes sont jolies.¹⁵⁴

¹⁵¹ Jean Erhard, *L'invention littéraire au XVIII^e siècle : fictions, idées, société*, Presses Universitaires de France, 1997, p.114.

¹⁶¹ Louvet, *Les Amours du Chevalier de Faublas*, p. 777-778.

¹⁶² *Ibid.*, p. 991.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 907.

Nous pouvons voir dans cet extrait une allusion évidente à *Dom Juan*¹⁵⁵, la distraction de Faublas à la vue des paysannes rappelant la scène 2 de l'acte II où Dom Juan, déjà amouraché de Mathurine, s'exclame en apercevant Charlotte : « Ah! ah! D'où sort cette autre paysanne, Sganarelle? As-tu rien vu de plus joli? Et ne trouves-tu pas, dis-moi, que celle-ci vaut bien l'autre? ». Cette attraction physique, Faublas la ressent envers toutes les femmes, y compris sa propre sœur, comme le suggère cette allusion brève mais révélatrice qui rappelle cette fois Elvire revue par Don Juan : « Elle vint d'abord au parloir. Comme elle était embellie, depuis plus de cinq mois que je ne l'avais vue! que je la trouvai mieux faite encore et mieux formée, plus grande et plus jolie! O fille tout aimable! si je n'avais été ton frère, que n'aurais-je pas fait pour être ton amant?¹⁵⁶ » Il semblerait donc que le héros libertin soit animé d'un *donjuanisme* qui, délaissant la substance du libertinage d'esprit, ne retient de son modèle qu'une forme, la séduction, dont la « mécanisation » constitue une sorte d'hypertrophie par accélération.

De même, dans *Les Malheurs de l'Inconstance*¹⁵⁷, le comportement sexuel automatique du personnage s'exprime non pas à travers des termes explicites (comme « automate » ou « mécanique »), mais par la description d'actes et d'attitudes qui suscitent irrésistiblement dans l'esprit du lecteur l'image d'un automate, ce qui renforce encore la théâtralité de la scène. On le constate dans la Lettre XII, où le Vicomte fait parvenir au Duc resté en France les impressions de son voyage en Italie,

¹⁵⁵ Jean-Baptiste Poquelin, dit Molière, *Dom Juan ou le Festin de Pierre*, édition critique du texte d'Amsterdam (1683). Ed. Joan Dejean (Textes Littéraires Français, 500), Genève, Droz, 1999.

¹⁶⁴ Louvet, *Les Amours du Chevalier de Faublas*, p. 851.

¹⁵⁷ Dorat, *Les Malheurs de l'inconstance*, 1774, *Romanciers libertins*, éd. Trousson.

parmi lesquelles le récit d'une de ses aventures amoureuses à Naples. Son mari parti chercher des tableaux, une belle italienne surgit dans la chambre du Vicomte qui s'introduit par l'invitant : « *Eccomi* » et l'on devine la suite. Lorsque le mari revient, le visage de la femme se recompose aussitôt de façon à ce qu'on ne devine rien, se figeant jusqu'à ressembler à celui d'une Vierge du Guide. Aussitôt le mari reparti, l'épouse volage réapparaît et lance le même « *Eccomi* », ce qui imprime au récit une dynamique toute théâtrale. Lorsque le mari revient et repart une troisième fois, et que la femme, imperturbablement, retourne s'offrir à son amant, celui-ci se lasse de cette mécanique sexuelle, réglée comme un mouvement d'horloge à coucou, et qu'il compare aux mouvements des jacquemarts des horloges de Venise. Se sentant gagné par la lassitude, il finit par refuser l'étreinte à l'Italienne, que cet arrêt plonge dans une profonde rêverie. Le mécanisme enrayé, les deux amants ne peuvent plus se parler, et, désormais incapables de communiquer, se figent comme des automates dont les ressorts seraient débandés.

Le héros éponyme d'*Angola*¹⁵⁸, quant à lui, se trouve initié par la fée Lumineuse aux plaisirs du « grand monde » où « le vrai et le faux sont difficiles à distinguer¹⁵⁹ ». La fée et Angola se lient tout d'abord d'une « *sympathie d'organes* » au cours d'un opéra où un danseur « peignait au vif les passions [que les spectateurs ressentent] sans avoir honte d'être *affecté par le mécanique*¹⁶⁰ », tandis qu'une danseuse y exécute des « choses jusqu'alors crues impossibles », s'élevant dans les airs où elle paraît « soutenue par les zéphyr¹⁶¹ ». » « La mise en scène d'automates

¹⁵⁸ La Morlière, *Angola, Histoire Indienne*, 1746, *Romanciers libertins*, éd. Trousson.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 391.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 304, en italique dans le texte.

¹⁶¹ *Id.*

mus par le ressort de la lubricité¹⁶² » sur des nuages rappelle les entrées en gloire des spectacles à machines. Les images qui suivent permettent de montrer comment, concrètement, dans le texte et dans la gravure, le roman libertin est théâtral, à la fois dans le texte et dans l'image.



Fig.7 Frontispice pour *Médée* (1639) de Pierre Corneille, gravé par François Chauveau (*Œuvres*, Paris, Courbé, 1666). Source : OPSIS. Guy Spielmann, « Char de Médée », *Spectacles du Grand Siècle*, 26 août 2005.



Fig.8 Apparition en gloire pour le frontispice de André-Robert, chevalier de Nerciat, *Félicia ou mes fredaines*, orné de figures en taille-douce. T. 1. Londres, 1780. Paris, Cazin, 1782. Gravures d'Antoine Borel, cuivres de François-Roland Elluin.

¹⁶² Philippe Laroch, *Petits-Mâîtres et roués*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1979, p. 149.

Si l'on considère à présent le début de *Point de Lendemain* de Vivant Denon (1812), on s'aperçoit que le style de *staccato* du discours, ainsi que les nombreuses répétitions, annonce la conclusion du narrateur : « Nous sommes tellement machines¹⁶³ » :

J'aimais éperdument la comtesse de ***; j'avais vingt ans, et j'étais ingénu; elle me trompa, je me fachai, elle me quitta. J'étais ingénu, je la regrettai; j'avais vingt ans, elle me pardonna: et comme j'avais vingt ans, que j'étais ingénu, toujours trompé, mais plus quitté, je me croyais l'amant le plus aimé, partant le plus heureux des hommes¹⁶⁴.

Ainsi que le note Patrick Greene, « Cette réduction du personnage à l'objet est soulignée par la répétition comique dans la voix du narrateur qui, dans le paragraphe inaugural du récit, s'exprime à la manière d'un automate¹⁶⁵ ». Les mots au sein du discours suscitent aussi une image, un *mouvement* surtout qui n'est pas sans rappeler les précieux objets automatiques du XVIII^e siècle.

Fonctionnement du personnage-automate

Une des caractéristiques du personnage-automate réside dans sa capacité à se connaître et user de son corps comme d'une machine. Ce talent de composition est l'apanage du libertin, plus particulièrement du roué, mais également de l'acteur sur scène, du moins tel que voulu par Diderot. Maîtrisant parfaitement son corps et cultivant avec narcissisme les expressions adéquates, le personnage-automate peut

¹⁶³ Denon, p. 53.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 35.

¹⁶⁵ John-Patrick Greene, « Decor and Decorum in Vivant Denon's *Point de lendemain* », *Dalhousie French Studies*, 39-40 (Summer-Fall 1997), p. 59-68 : « This reduction of characters to objects is underlined by the comic repetition of the narrator who sounds rather like an automaton in the opening paragraph of the story. »

ensuite se mettre en scène. C'est le cas de la Marianne de Marivaux (plus connu pour son théâtre que ses romans) qui sait, dès son entrée dans l'histoire, susciter l'intérêt des gens du voisinage : « On venait me voir de tous les cantons voisins, on voulait savoir quelle physionomie j'avais, j'étais devenue un objet de curiosité¹⁶⁶. » Habillée comme une poupée par M. de Climal, elle va à l'église comme on va au spectacle, et attire les regards sur son corps :

De temps en temps, pour les tenir en haleine, je les régalaïs d'une petite découverte sur mes charmes; je leur apprenais quelque chose de nouveau, sans me mettre pourtant en grande dépense. Par exemple, il y avait dans cette église des tableaux qui étaient à une certaine hauteur: eh bien! J'y portais ma vue, sous prétexte de les regarder, parce que cette industrie là me faisait le plus bel œil du monde. Ensuite, c'était ma coiffe à qui j'avais recours; elle allait à merveille, mais je voulais bien qu'elle allât mal, en faveur d'une main nue qui se montrait en y retouchant et qui amenait nécessairement avec elle un bras rond, qu'on voyait pour le moins à demi, dans l'attitude où je le tenais alors¹⁶⁷.

D'abord consciente d'être « objet de curiosité », Marianne accepte son entrée dans le « spectacle » dès lors qu'elle est introduite dans un milieu inconnu : « C'est une espèce de spectacle qu'une fille comme moi qui arrive dans un couvent. Est-elle grande? Est-elle petite? Comment marche-t-elle? Que dit-elle? Quel habit, quelle contenance a-t-elle? Tout en est intéressant¹⁶⁸. » Ce passage la présente en effet comme l'actrice principale d'un petit divertissement où son apparence engendre curiosité et réflexions ; c'est bien elle-même que Marianne doit exposer et mettre en scène. Marivaux, en décrivant ce culte de l'apparence, dévoile la mécanique féminine comme une sorte de véritable dédoublement; l'esprit de coquetterie, la mise en scène volontaire de son propre corps, sont dénoncées comme non naturelles. Pierre Saint

¹⁶⁶ Marivaux, *La Vie de Marianne*, 1756, Flammarion, *op.cit.*, p. 13.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 62.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 233.

Amand note que la femme traîne toujours un miroir chez Marivaux, et que sa coquetterie se donne comme « dédoublement spectaculaire¹⁶⁹ » qui relève de l'effet à machines du théâtre :

J'aperçus la belle de loin, qui se regardait dans un miroir, et je remarquais, à mon grand étonnement, qu'elle s'y souriait à elle-même dans tous les sens ou durant notre entretien j'avais vu sur son visage... Elle m'aperçut à son tour dans son miroir et rougit. Je viens de voir, lui dis-je, les machines de l'opéra¹⁷⁰.

Pourtant, le geste de plaire n'exclut pas la relation à l'autre; mais il introduit entre l'autre et soi la distance inhérente à tout spectacle.

Dans *Les Liaisons Dangereuses*, Valmont se met véritablement en scène au sens où il transpose ses actions sur un théâtre imaginaire : « Cependant, au milieu des bénédictions bavardes de cette famille, je ne ressemblais pas mal au Héros d'un Drame, dans la scène du dénouement¹⁷¹. » On retrouve pareil déplacement de la réalité au théâtre dans la lettre LXXVI, lors de l'entrée préparée de Valmont : « Je ne m'étais fait précéder par personne, et j'avais calculé ma route pour arriver pendant qu'on serait à table. En effet, je tombai des nues, comme une Divinité d'Opéra qui vient de faire un dénouement¹⁷². »

A un premier niveau, le héros de roman met donc en scène son propre corps, sa propre personne; il peut s'en dégager à la faveur d'une tromperie, et ce sera son double (voire son mensonge) qui sera applaudi. A un second niveau, le héros se

¹⁶⁹ Saint Amand, *Séduire ou la passion des Lumières*, op.cit., p. 36.

¹⁷⁰ Marivaux, « Le Spectateur français », *Journaux et Œuvres diverses*, éd. René Girard, Paris, Garnier, 1969, p. 118.

¹⁷¹ Pierre Ambroise François Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, 1782, *Œuvres complètes*. Éd. Laurent Versini. Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1979, Lettre XXI, p. 47.

¹⁷² *Ibid.*, p. 152.

confond avec un autre personnage de fiction, dont les agissements empruntent leur théâtralité à l'opéra et à ses machines.

Dans *Les Malheurs de l'Inconstance* de Dorat, on retrouve (dans la lettre XII citée plus haut) une semblable fascination pour les personnages automatiques chez du Vicomte, qui reconnaît avoir été surtout séduit en Italie par « les filles de joie et les arlequins¹⁷³ », c'est-à-dire des types humains réductibles à une fonction —le rire ou le plaisir— qui ne font pas l'objet de descriptions détaillées, car il est entendu qu'ils sont partout les mêmes. De même, les nombreux maris trompés dans *Faublas* consistent un cas intéressant de type théâtral repris dans le roman, même si, contrairement aux personnages-automates, ils ne produisent pas d'action mécanique. Caractérisés par leur constante bêtise et leur manque de discernement, ils constituent surtout un type ridicule que le lecteur reconnaît et dont il peut se moquer en complicité avec le héros. Les cocus semblent alors interchangeables, l'auteur accentuant au besoin un de leur traits.

Le petit-maître

Dans ce cortège de personnages-types, le petit-maître constitue une figure essentielle pour bien cerner le personnage-automate. Comme l'automate artisanal, le petit-maître, qui s'inscrit à la fois dans la réalité et dans la fiction, est également un sujet de satire, comme le souligne Frédéric Deloffre dans son introduction au *Petit-Maître corrigé* de Marivaux : ce mot qui désignait au départ des personnages bien identifiés (les mignons de Condé, puis à la fin du XVII^e siècle, de jeunes seigneurs

¹⁷³ Dorat, p. 935.

comme Manicamp, le chevalier de Tilladet et le duc de Gramont), finit par être employé, de façon plus générale, à propos de « la partie la plus turbulente de la jeunesse de cour¹⁷⁴. » Il prend alors la valeur de caractère, que La Bruyère ne manque pas de peindre, à travers le portrait d'Iphis dans le chapitre « De la mode » :

Iphis voit à l'église un soulier d'une nouvelle mode; il regarde le sien et en rougit; il ne se croit plus habillé. Il était venu à la messe pour s'y montrer, et il se cache; le voilà retenu par le pied dans sa chambre tout le reste du jour. Il a la main douce, et il l'entretient avec une pâte de senteur; il a soin de rire pour montrer ses dents; il fait la petite bouche, et il n'a guère de moments où il ne veuille sourire; il regarde ses jambes, il se voit au miroir: l'on ne peut être plus content de personne qu'il l'est de lui-même; il s'est acquis une voix claire et délicate, et heureusement il parle gras; il a un mouvement de tête, et je ne sais quel adoucissement dans les yeux, dont il n'oublie pas de s'embellir; il a la démarche molle et le plus joli maintien qu'il est capable de se procurer; il met du rouge, mais rarement, il n'en fait pas habitude. Il est vrai aussi qu'il porte des chausses et un chapeau, et qu'il n'a ni boucles d'oreilles, ni collier de perles; aussi ne l'ai-je pas mis dans le chapitre des femmes¹⁷⁵.

Le petit-maître agit de façon ostensible, autant par son discours exagéré, vif et composé d'un jargon obscur, que visuellement par son attitude et sa parure (notamment l'habitude qu'il a de pirouetter sur un talon, jointe à l'abus du fard). La définition que nous donne Laroch dans *Petits-mâîtres et Roués* rapproche cette attitude de la séduction: « Nous nommerons donc petits-mâîtres les libertins dont la seule ambition est de se faire admirer par les dames puis de les séduire par vanité¹⁷⁶. » « L'aimable » se réclame d'un libertinage marqué, non par de longs discours et sous-entendus comme on les trouve dans la *Nuit et le Moment* de Crébillon, mais par une théâtralité du costume, du langage et des gestes. Dans la littérature libertine, ce personnage haut en couleur séduit de façon effrénée en avatar mécanique de Dom Juan. Un écrivain comme La Morlière porte sur ces êtres un regard aigu et amusé et

¹⁷⁴ Frédéric Deloffre, Introduction au *Petit-maître corrigé* de Marivaux, Genève, Droz, 1955, p. 147.

¹⁷⁵ La Bruyère, p. 371.

¹⁷⁶ Laroch, p. 3.

« dénonce le comportement de marionnettes qui, se prétendant singulières, s'asservissent au plus sot conformisme. Telle est la loi d'un monde tourné tout entier vers l'extérieur¹⁷⁷. » Il y est question de la « comédie » du petit-maître, de son « rôle », de ses « feintes » (tout un lexique qui renvoie explicitement au théâtre) ; en outre, l'épître est dédiée aux petites-maîtresses, type de personnage qui traverse le roman sous les traits de la fée Lumineuse, pétrie de « minauderies » et d'« artifice ». Le jargon des petits-mâtres est bien connu d'Angola qui, lors d'un bal, « se mit derrière une femme (...) et lui débita beaucoup de fadaises dans cet aimable fausset qui était consacré pour le bal¹⁷⁸. » Ce langage est interprété par Raymond Trousson comme une parure pour se dissimuler : « Comme le fard, le blanc et le rouge, ce langage est masque, voilant de décence la permanence du désir et dissimulant sous l'ornementation verbale l'inanité de la pensée¹⁷⁹. »

Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, l'assimilation du petit-maître à un automate de théâtre s'accroît. Caraccioli relève en 1759 la similitude entre les marionnettes et les « merveilleux » :

On connaît [les petits-mâtres] au premier coup d'œil; car toute leur habileté se réduit à faire de leur tête une girouette, de tout leur corps un pantin, de leur langage un jargon précieusement ridicule. (...) Ce sont eux, qui, depuis plus de trente ans, sont les premiers comédiens de Paris; disons mieux, des pantomimes. Ils ont des mouvements réglés, des contorsions de cérémonie; de sorte que jamais marionnette ne joua mieux son personnage¹⁸⁰.

Par son comportement, le petit-maître affiche son jugement sur l'homme fonctionnant comme une machine; aussi s'applique-t-il à ressembler à un oiseau mécanique ou une

¹⁷⁷ La Morlière, p. 365.

¹⁷⁸ *Id.*

¹⁷⁹ *Id.*

¹⁸⁰ Louis-Antoine de Caraccioli *Le Véritable Mentor, ou l'éducation de la noblesse* (1756), Liège, 1759, p. 269-271.

marionnette. Entre littérature, spectacle et réalité ne demeurent que de minces frontières que le petit-maître franchit allégrement. Dorat, dans son recueil *La Déclamation Théâtrale*, propose donc d'étudier les petits-maîtres dans le « magique théâtre du monde » et nous fournit une sorte de catalogue regroupant ses spécificités pour mieux l'interpréter au théâtre :

Aimez-vous mieux jouer et corriger ces êtres, automates brillants, qu'on nomme petits-maîtres? Portez la tête haute, ayez l'air éventé, la voix impérieuse, et le ton apprêté. Que votre œil clignotant, et foible en apparence, sur les objets voisins tombe avec indolence: que tout votre maintien semble nous annoncer qu'au sexe incessamment vous allez renoncer, que chaque jour pour vous fait éclore une intrigue, qu'un plaisir trop goûté dégénère en fatigue; et paroissez enfin, excédé de vos nœuds, accablé de faveurs, et bien las d'être heureux. Mais ce ton, ces dehors exigent de l'étude. Pour contrefaire un fat, il faut de l'habitude. Voyez nos élégans, et nos gens du bel-air; c'est aux plaines du ciel que se forme l'éclair. Allez, et parcourez ce magique théâtre d'un monde qui se hait, et pourtant s'idolâtre¹⁸¹.

Inversement, le petit-maître de fiction va devenir un modèle pour le personnage réel, comme le démontre Elisabeth Bourguinat avec l'exemple du comédien Grandval fils, qui « a parfaitement saisi le caractère du petit-maître, il l'imité avec une grande habileté au point que les petits-maîtres viennent prendre modèle sur lui pour jouer leur propre personnage¹⁸² ». On trouve une allusion aux rôles de Grandval de « petit-maître ou d'amoureux, qui selon l'optique du théâtre doivent toujours être un peu outrés pour faire leur effet¹⁸³ ». Cette surcompensation, ce sur jeu participe de la théâtralité de ce personnage qui efface les frontières entre réalité et fiction.

¹⁸¹ Claude-Joseph Dorat, *La Déclamation Théâtrale* (1766), *Œuvres*, T.4, Neuchâtel, Société Typographique, 1775, p. 75.

¹⁸² Elisabeth Bourguinat, *Le Siècle du persiflage, 1734-1789*. Paris, Presses universitaires de France, 1998, p.69.

¹⁸³ La Morlière, p. 436

Théâtralité des gravures libertines

La théâtralité, l'aspect visuel des comportements automatiques inscrits dans le discours, s'expriment concrètement dans les gravures qui accompagnent le roman. Dans le cas du roman érotique, voire pornographique, le but recherché inclut physiquement le corps du lecteur en quête de jouissance. Le rapport au livre érotique n'est pas d'ordre culturel; il met plutôt en jeu les mécanismes du désir.

Fonctionnement du livre érotique

Pour Jean-Marie Goulemot, le livre pornographique est une « machine à faire naître le désir de jouissance par un artifice d'écriture¹⁸⁴ ». Contrairement aux autres ouvrages, le roman érotique n'agit pas seulement sur l'intellect, mais aussi sur le physique du lecteur, prêt à tout pour satisfaire son désir bien réel de jouir. C'est comme s'il occultait pendant la lecture ses facultés morales de résistance (remords, morale, résolutions..) pour se livrer tout entier aux besoins de son corps :

L'homme soumis au livre n'éprouve ni remords ni pitié: il lui faut jouir. Il devient infidèle, s'accouplant sans discrimination avec tous les partenaires qui s'offrent à lui et qu'il prend. Le livre transporte dans une autre réalité qui efface le réel pour le peupler d'une seule ombre: ce désir à satisfaire¹⁸⁵.

Le livre érotique impose donc un comportement et empêche de choisir. Il fausse le mécanisme même de la lecture qui implique choix et jeu. Le roman n'agit

¹⁸⁴ Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, quatrième de couverture.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 53.

pas par l'identification au personnage mais bien par mécanismes, ainsi que le souligne le critique : « Aucun lecteur ne veut être Saturnin, le héros du *Portier des Chartreux*, mais il veut, comme lui, parvenir à la jouissance¹⁸⁶. » Cette impossibilité à s'identifier tiendrait au fait que le lecteur est mis à distance par « l'extériorité des tableaux », dans le discours comme dans la gravure. Le livre érotique, véritable « machine à jouir », prouve son efficacité au sein des maisons closes.

Le roman érotique fonctionne comme une machine en mouvement perpétuel, car s'il est dans sa nature de « ne s'achever jamais¹⁸⁷ », c'est parce que les poncifs du plaisir circulent d'un roman à l'autre. Les gravures illustrant ces poncifs peuvent devenir autonomes et circuler d'un roman à l'autre. Gérôme Doucet explique ce phénomène par la facilité de diffusion de la gravure entre autres :

La gravure avec sa multiplicité de reproduction met à la portée de tous des images faites pour les riches, elle a même la faculté de se dissimuler plus commodément qu'une peinture, elle se roule, ou même si elle est petite, se glisse dans un portefeuille, on la cache, on la montre en cachette¹⁸⁸.

Christophe Martin développe la question du poncif comme élément de théâtralité :

Mais l'essentiel reste la sélection de « moments significatifs » du texte pour reprendre une formule de Lessing. Il s'agit avant tout de fixer dans une série de planches les moments forts du récit. « L'art de l'illustrateur [...] est l'art de choisir la crise. » D'où une théâtralisation généralisée dans les gravures d'illustration romanesques¹⁸⁹.

Les mises en scène suggérées dans l'écriture se matérialisent dans la composition des illustrations, cette « mise en tableau » de l'étreinte amoureuse fantasmatique qui

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 74.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 134.

¹⁸⁸ Gérôme Doucet, *Peintres et graveurs libertins du XVIIIe siècle*, Paris, Albert Mericant, 1913, orné de vignettes inventées par G.-M. Oppenort et gravées par Huquier, p. 8.

¹⁸⁹ Martin, « *Dangereux suppléments* », p.30. En citation : Michel Melot, *L'illustration. Histoire d'un art*, Paris, 1984, p.110.

« joue de l'image fixe, on aimerait dire hallucinée, et du mouvement du rituel amoureux¹⁹⁰. »

Pour une bonne « utilisation », l'illustration libertine implique la complicité du spectateur :

Qu'est ce qu'une gravure libertine? Est-ce la grande estampe obscène de Jules Romain d'après l'Arétin, froide, refroidissante, ennuyeuse et sans piment, malgré la répugnante précision des détails sexuels. Est-ce l'*Armoire* de Frago où le pavillon, je veux dire le chapeau, couvre la marchandise? (...) C'est le souligné et le sous-entendu. (...) C'est votre propre collaboration qui leur donne le libertinage. Et se pose aussitôt par cela même la question de savoir, non pas seulement quand une image est libertine, mais pourquoi elle l'est¹⁹¹.

Les poncifs développés vont de l'initiation de l'héroïne avec une femme (*Le Portier des Chartreux*, *Tableaux des mœurs du temps*, *Félicia...*) à l'abbé luxurieux et trompeur découvert (*Félicia*, *Thérèse Philosophe*, *Hic-et-Haec...*) en passant par l'amant qui surprend sa maîtresse endormie ou évanouie (*Le Portier des Chartreux*, *Angola*, *Les Bijoux Indiscrets...*), sans oublier l'échange entre une jeune femme et une vieille (*Faublas*, *Le Portier des Chartreux*). On retrouve aussi systématiquement une scène de carrosse (*Point de Lendemain*, *Angola...*) et une scène de toilette (*Faublas*, *Angola*, *La Nuit et le Moment...*). La gravure libertine comporte un type de jeu référentiel, souvent pressenti mais encore mal défini, celui des différents modes de référence au théâtre. Philip Stewart dans son étude sur la gravure et la représentation du désir avance que « de nombreuses façons, le prototype de l'illustration d'œuvres littéraires a toujours été le théâtre¹⁹². » Alain Marie Bassy avait déjà avancé cette thèse en comparant les estampes à ce qui prend place sur un théâtre, argumentant que

¹⁹⁰ Doucet, p. 142.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁹² Philip Stewart, *Engraven Desire : Eros, Image and Text in the French Eighteenth Century*, Duke University Press, 1992, p.39.

les deux domaines comportent une « codification dramatique¹⁹³ », dans laquelle costumes, décors, merveilles et monstres sont les éléments les plus représentatifs.

Emprunts : les personnages de *commedia*

Les emprunts constituent un des premiers et des plus clairs modes de fonctionnement de la référence au théâtre. Parmi ces emprunts, nous trouvons fréquemment les personnages d'Arlequin et de Polichinelle, comme cet exemple tiré des *Mémoires de Suzon* de 1782. Le texte mentionne cet épisode, mais précise qu'il se passe dans une chambre, or ici les dimensions de la pièce indique que l'on se trouve sur la scène d'un théâtre. Arlequin est souvent lié à l'érotisme dans la gravure, comme le montre cette illustration de *La Rhétorique des putains, ou La Fameuse Maquerelle*.

¹⁹³ Alain Marie Bassy, *Histoire de l'édition française*, 4 vol. sous la direction de Henri-Jean Martin et Roger Chartier, T.II, Paris, Fayard-Cercle de la Librairie, 1989, p.161.



Fig.9 *Mémoires de Suzon, Sœur de D B...portier des Chartreux, écrits par elle-même.* (...) A Cythère, 1781. (1778)

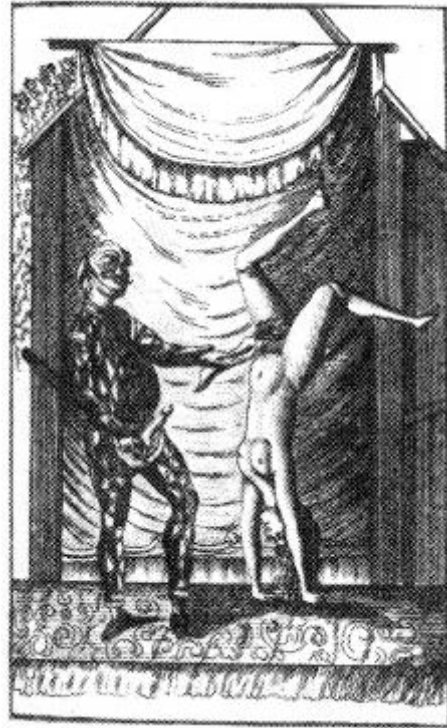


Fig.10 V.T.H.S., pseud., *La Rhétorique des putains, ou la fameuse maquerelle. Ouvrage imité d l'italien, orné de joiles figures en taille-douce.* T. 1. « A Rome, aux dépends du Saint Père, 1771 ». Origine : Pallavicino (pseud. Ginifacio Spironcini), *La Rettorica delle puttane, composta conforme li precetti di Cipriano, dedicata alla universita delle cortegiane più celebri*, Cambrai, 1642

Les personnages de la *commedia dell'arte* sont souvent associés au sexe, acte mis en scène de façon acrobatique comme on peut le voir avec la célèbre gravure du *Petit théâtre érotique* dont le lien avec les gravures libres est évoqué par les tableaux à l'arrière plan.

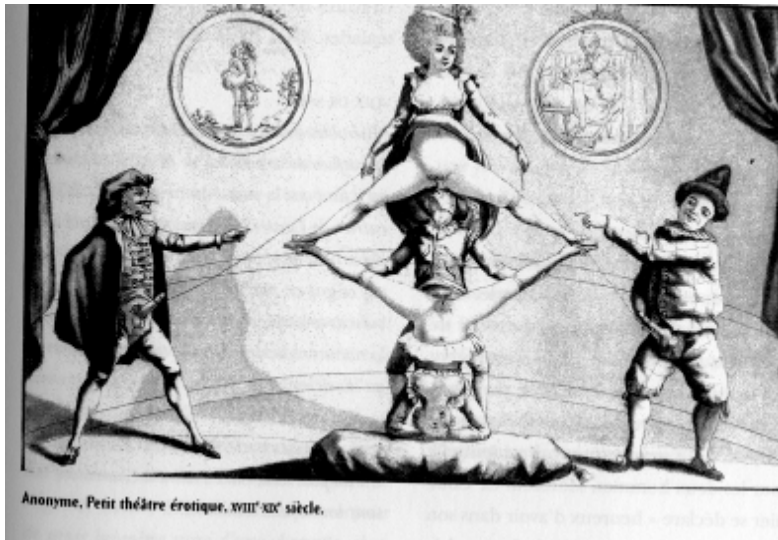


Fig.11 Anonyme, *Petit théâtre érotique*, XVIII^e siècle



Fig.12 *Les Costumes théâtrales, ou scènes secrètes des foyers. Petit recueil de contes, un peu plus que gaillards, orné de couplets analogues. Dédiés aux jeunes gens des deux sexes qui se destinent aux Théâtres.* « A Hélio-Foutropolis, de l'Imprimerie de la Creispinaille à la Matricule », 1793

Dans les calendriers également, la parade est représentée avec en ses coulisses une scène érotique :



Fig.13 *Année galante, ou Étrenne à l'amour. Contes enrichis de figures et d'étriettes*. 1773. Parade (février)

Dans le texte libertin, la présence du théâtre se manifeste par l'utilisation d'un lexique théâtral qui fonctionne comme consignes de l'auteur au graveur dans la création de l'illustration. C'est le principe de la « scène à peindre », telle qu'on peut la trouver dans *Les amours du chevalier de Faublas* de Louvet : « Un cri d'effroi m'échappa, le baron armé d'une bougie fatale, s'arrêta dans l'embrasure de la porte; et quelle scène il éclaira! Mais vous jugez que des quatre acteurs de cette étrange scène, je ne fus pas le moins stupéfait¹⁹⁴. » En effet, la référence au jeu théâtral dans les gravures est une influence directe : « Les personnages et les événements dans son travail, particulièrement à partir de 1764, se morphent en séries de tableaux, une technique directement reliée au théâtre de cette époque, dominé par un jeu exagéré et pathétique tel que le pratiquaient Le Kain et Mlle Clairon¹⁹⁵. »

¹⁹⁴ Louvet, p. 168.

¹⁹⁵ Robert Dawson, (1976, I, 425) p.48.

Analogies : le rideau et le masque

La référence au théâtre fonctionne également par analogie. Ainsi, le rideau qui sert de ciel de lit se retrouve souvent situé sur les gravures de façon à stratégiquement encadrer la scène qui se passe dans le lit, concentrant toute l'attention du lecteur sur le couple central. Comme on peut le voir sur cette image, le rideau encadre non seulement la scène, mais donne également *un cadre* à la gravure, et rappelle le rideau de théâtre. Car ainsi que l'a justement remarqué Guy Spielmann : « Bien qu'un rideau ouvert au premier plan amène l'idée de théâtralité, ce qui est montré n'est pas nécessairement une scène de théâtre¹⁹⁶. »



Fig.14 Antoine Borel, figure gravée par François-Roland Elluin pour *Le Portier des Chartreux ou Mémoires de Saturnin écrits par lui-même (Histoire de Dom Bougre)*, attribué à Jean-Charles Gervaise de la Touche, 1741, édition de 1787, Cazin

¹⁹⁶ Guy Spielmann, « Text, Image, Fiction, Performance : a case study of theater iconography from French fairground drama », *World and Image in the Long Eighteenth Century : An Interdisciplinary Dialogue*, ed. Renata Schellenberg, Christina Ionescu, Newcastle, Cambridge Scholars Press, 2008, p.292-322 : « Although an open curtain in the foreground endows an image with theatricality, what is depicted does not have to be a scene from the theatre. » p.304.

Dans le cas du rideau de lit qui évoque un rideau de théâtre, il faut encore se poser la question du référent : l'analogie est-elle avec le rideau de théâtre tel qu'on le connaît dans la réalité ou plutôt est-ce un emprunt au rideau de théâtre tel qu'on le voit dans les frontispices de pièces de théâtre ? Les illustrations de romans libertins utilisent le signe du rideau pour signifier l'analogie avec le théâtre, mais elles peuvent également utiliser la perspective de façon à signifier une profondeur telle qu'on peut la voir sur une scène de théâtre, ainsi que le montre la gravure de 1790 du *Rideau levé* de Mirabeau. Ici, deux éléments rappellent par métonymie la scène d'un théâtre à l'italienne, le rideau et le double cadre qui permettent de mettre l'accent sur le couple central.



Fig.15 Gravure du *Rideau levé* ou *l'Education de Laure* de Mirabeau, 1790

Dans un autre roman de Mirabeau, *Ma conversion ou le libertin de qualité*, le frontispice évoque le théâtre par l'utilisation ingénieuse d'éléments appartenant au monde du théâtre, tels que les masques. Les masques dans ce frontispice représentent le théâtre par association, mais il est également possible que ce soit une analogie avec les masques de la *commedia dell'arte*.



Fig.16 Frontispice de *Ma conversion ou le libertin de qualité* de Mirabeau, 1783



Fig.17 « Le Rideau cache les Mœurs », gravure du *Rideau levé ou l'Education de Laure* de Mirabeau, 1790

La dernière illustration de ce roman représente (fait rare) l'orgie finale qui a lieu sur la scène d'un théâtre ou encore une fois, le rideau sert à la fois de cadre à la scène

centrale et signifie que nous sommes bien au théâtre. On peut y voir également une référence au Théâtre d'Amour¹⁹⁷ et au Théâtre érotique¹⁹⁸ où les textes érotiques étaient écrits à la manière d'un texte de théâtre, un texte performatif, engageant ou du moins suggérant que ce qui était inscrit devait être exécuté.

Si l'analogie avec le théâtre s'exprime dans les gravures à travers certains éléments comme le masque ou le rideau, le texte et les gravures libertines utilisent les lieux à la façon de décor, comme autant de variations limitées pour mettre en scène l'acte sexuel :

Les gravures de genre et de mœurs de l'époque, qui font écho à ce libertinage « en mineur », sont elles aussi fortement marquées par la convention. Ce petit art subtil évoque dans un nombre limité de lieux communs, de moments et d'espaces hypercodifiés: le lever, le coucher, le sommeil, la toilette, le bain, les badineries dans les bosquets... Tout cela enrobe les corps dans la convention du décor¹⁹⁹.

La gravure libertine réutilise certaines conventions du théâtre, et par analogie, certains de ses mécanismes afin de produire un effet visuel qui tient du merveilleux. La gloire constitue un de ces éléments d'analogie, comme on peut le voir avec la mise en scène du voyeur dans cette illustration de *Thérèse Philosophe*, où un sombre Dieu barbu (il s'agit probablement d'une gravure illustrant les amours des Dieux avec Mars, Venus et Vulcan qui a été reprise pour illustrer le roman), un sombre Dieu apparaît, dissipant les nuages, et avançant vers le couple.

¹⁹⁷ *Le Théâtre d'amour au XVIII^e siècle*, Éd. B. de Villeneuve [Raoul Veze]. Paris, Bibliothèque des curieux, 1910. Le Luxurieux, par le Sr L.G., comédien ordinaire du roi [M.-A. Legrand] - La Comtesse d'Olonne (Caylus) - Alphonse l'impuissant (Collé) - L'Appareilleuse (Grandval père) - Léandre-Nanette (Grandval Fils) - Le Tempérament (Grandval Fils) - Les Deux Biscuits (Grandval Fils) - Les Plaisirs du cloître par M.D. L. C. A. P. - Tableaux des mœurs du temps dans les différents âges de la vie (La Popelinière).

¹⁹⁸ Jean-Christophe Abramovici, *Obscénité et classicisme*. Paris, PUF, 2003. Voir aussi Henri d'Almèras et Paul d'Estrée, *Les Théâtres Libertins au XVIII^e siècle*, Paris, H. Daragon, éditeur, 1905 et *Théâtre érotique français au XVIII^e siècle*. éd. Jean-Jacques Pauvert. Paris, Terrain vague, 1993.

¹⁹⁹ Jean-Pierre Dubost, « Notice sur les gravures libertines », *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, La Pléiade, op. cit., p.LXXXI.



Fig.18 Gravure pour *Thérèse Philosophe*, 1748, attribué à Jean-Baptiste de Boyer, Marquis d'Argens

L'analogie avec la gloire du théâtre est encore plus forte avec cette illustration du *Sylphe* de Crébillon fils, où le sylphe descend du plafond, qui semble s'ouvrir sur un autre monde comme le suggère la présence féminine et les nuages. Ce personnage ailé appartient au théâtre comme on peut le voir avec cette gravure tirée des projets de décors de Torelli.



Fig.19 Frontispice de Louis Binet pour le roman libertin de Claude Crébillon Fils, *Le Sylphe, ou songe de Madame de R*** écrit par elle-même à Madame de S****, Leipzig, 1781



Fig.20 Détail : la gloire d'Éole et des Vents. Projet de décor de Giacommo Torelli da Fano pour des spectacles donnés à Paris. *Andromède* de Corneille, « Tragédie représentée avec les machines », musique de d'Assoucy (Petit Bourbon, janvier 1650). Gravures de François Chauveau pour la 2e édition (1651). Acte II. Source : OPSIS. Guy Spielmann, « La gloire d'Eole », *Spectacles du Grand Siècle*, 26 août 2005
http://www11.georgetown.edu/research/opsis/SDGS/images/decors/andromededec_II%28d%29.jpg

Cette gravure de l'Encyclopédie permet de mieux comprendre le fonctionnement d'une gloire sur la scène de théâtre (à gauche) et l'effet produit (vignette de droite), où les nuages permettent de masquer le mécanisme, nuages qui seront gardés dans la gravure libertine afin de dramatiser la représentation.

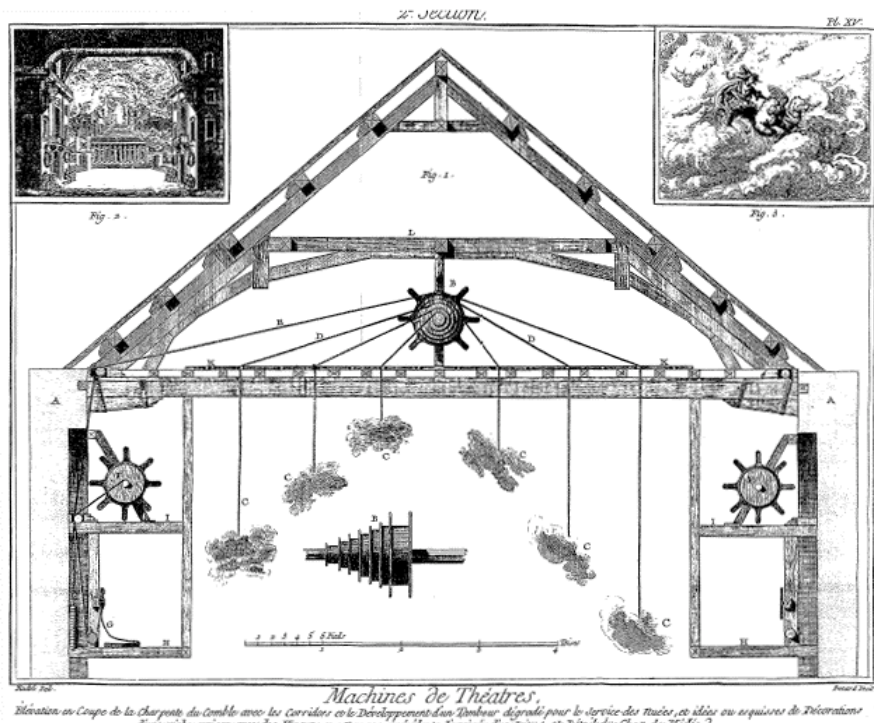


Fig.21 Planche XV (« Machines de théâtre²⁰⁰ » en contient 49). Fig. 1. Elévation en coupe de la charpente du comble avec les corridors & le développement d'un tambour dégradé. A, A, élévation du mur portant les fermes du comble. B, tambour dégradé sur lequel sont enveloppés des fils pour descendre des nuages ou nuées à différentes hauteurs. C, C, C, nuées attachées aux fils ou cordages. D, D, fils enveloppés sur le tambour dégradé. E, retraite du tambour tenant au contrepoids. F, F, treuils servant à monter les contrepoids. G, retraite du contrepoids pour manoeuvrer le tambour. H, H, planchers du corridor pour le service des machines. I, I, planchers du corridor des treuils pour le service des con - trepoids. K, plancher du grand ceintre où sont les tambours des machines. L, second plancher du ceintre. 2. Décoration d'une riche prison avec des vapeurs ou nuages précédant l'arrivée d'un dieu. 3. Détail du char de Médée.

Les corps eux-mêmes semblent participer de cette mécanisation car ainsi que l'a noté Dubost :

²⁰⁰ « THÉÂTRES » et « MACHINES DE THÉÂTRE », Contenant quarante-neuf Planches à cause de quatorze doubles & de quatre triples. Dessinées & expliquées par M. Radel, Pensionnaire du Roi, & Architecte - Expert, sous la direction de M. Giraud, Architecte des Menus Plaisirs, & Machiniste de l'Opéra de Paris. *L'Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, éd. Denis Diderot et Jean le Rond D'Alembert, Paris, Briasson, David l'aîné, Le Breton et Durand, «Neuvième livraison ou dixième volume» (t. 27), 1772.

Ces corps inlassablement en action ont toujours quelque chose de mécanique, ils sont à la fois le moteur et le mû, et c'est essentiellement au décor de prendre en charge les connotations contextuelles. Le lit et le baldaquin, les étoffes, les rideaux, les boiseries, le feuillage des arbres, les charmilles ou l'intérieur d'une église, bien loin d'être un simple cadre, sont ce qui permet de fondre en une seule et même artificialité la luxure des désirs, la luxuriance des jardins et le luxe des intérieurs²⁰¹.

Les corps dans la gravure et dans le texte s'apparentent à des automates, mus par le seul ressort de la jouissance : « A l'instar de leurs modèles en écriture, les corps libertins en action que nous présentent ces gravures sont totalement dénués de psychologie, puisqu'ils obéissent par définition à la loi de la jouissance, dont ils ne sont que les exécutants²⁰². »

Les analogies constituent un deuxième système de référentialité. Double cadre, perspective, rideau et masques sont autant d'éléments qui évoquent le théâtre, ou convoquent dans l'imaginaire visuel du lecteur d'autres illustrations de pièces de théâtre. Un niveau de référentialité reste, celui-là beaucoup moins perceptible pour notre œil qui n'est plus habitué à des effets tels que les gloires, les effets de fumée et les trappes. La gravure d'illustration ne va pas représenter une véritable gloire sur la scène d'un théâtre, mais le graveur utilisera cet effet (à renforts de nuages et par le contraste de l'ombre et de la lumière) pour inclure dans la scène amoureuse, un voyeur par exemple, ou l'amant désiré (le sylphe).

Après la réalité et la fiction, le domaine du spectacle apparaissait comme la troisième instance structurant notre réflexion autour de l'automatisme : personnages issus du théâtre comme le petit-maître, stéréotypes, avatars donjuanesques, et pour le

²⁰¹ *Ibid.*, p.XCII.

²⁰² *Ibid.*, p.XCIV.

décor, des féeries d'opéra. L'influence de la peinture se manifeste dans les romans libertins, cependant notre angle de réflexion nous a amené à considérer l'impact de la machinerie de théâtre sur des modèles discursifs. On peut parler de ce fait d'une véritable structure machiniste au sein du roman, ainsi que Corneille la définissait dans l'argument de sa pièce *Andromède* : « Il n'en va pas de même des machines qui ne sont pas dans cette tragédie, comme des agréments détachés ; elles en font le nœud et le dénouement, et y sont si nécessaires, que vous ne sauriez en retrancher aucune que vous ne fassiez tomber tout l'édifice²⁰³. » L'influence de la machine dans le roman se relève être un fonctionnement complexe mais néanmoins cohérent. Si l'automatisme paraît exacerbé dans le roman libertin, on en trouve aussi des traces dans des œuvres à priori non licencieuses. C'est alors que nous pouvons parler de réseau et de contamination par l'intermédiaire de codes dévoyés. La subversion qu'opère le roman libertin qui reprend, détourne et même fournit des modèles (de situations, de personnages, de lieux...) agit aussi sur le lecteur. Ce genre romanesque, qui apparaît comme négligeable car très répétitif, mériterait d'être reconsidéré selon de nouvelles perspectives. Les limites que ce genre définit mettent en jeu une série de rapport entre le lecteur, l'œuvre et l'auteur. Au-delà de l'érotisme, le texte libertin tisse un autre effet de lecture, un « détournement » permettant à l'auteur de jouer avec l'horizon d'attente de ses lecteurs. Cet emprunt au motif de la machine impartit au texte une dynamique théâtrale, comme si le tableau décrit se mettait en branle sous la direction du romancier-machiniste. Dans la texture même du discours, la théâtralité (au sens où

²⁰³ Joel Block « Le fonctionnement des pièces à machine au XVII^e siècle et leur influence sur l'opéra au XVIII^e siècle. » *L'opéra au XVIII^e siècle*, actes du colloque d'Aix-en-Provence de 1977, Université de Provence, 1982, p. 215-228.

elle évoque un mouvement ou une image) s'inscrit aussi par le biais de codes, ou de phrases imitant le rythme saccadé de l'automate.

Dans une éventuelle ouverture du texte libertin à des buts utilitaires ou performatifs, certains critiques, à l'instar d'Alain Clerval, associent les descriptions des corps mécaniques jouissants dans les romans érotiques, à l'attitude philosophique de Fontelle, fasciné par la pluralité des mondes. Clerval, dans sa préface au *Rideau Levé* de Mirabeau, insiste sur l'intérêt quasi scientifique des scènes érotiques :

D'où la hardiesse (...) avec laquelle il aborde le domaine sexuel en « levant le rideau » et, en projetant sur les secrets de l'alcôve la lumière crue du grand jour, il veut frapper d'interdit la censure, déjouer ses pièges misérables, narguer ses terreurs et ses mutilations d'un autre âge, et la forcer à regarder en face le fonctionnement des corps, décrits avec la même précision anatomique que les écorchés ou les automates des planches de l'*Encyclopédie*. A cet égard, il prolonge les thèses des mécanistes, tels Vaucanson, Helvétius ou La Mettrie, en faisant entrer l'activité érotique dans l'économie générale des sciences humaines²⁰⁴.

L'intérêt de la subversion du roman libertin se situe alors dans la volonté d'assimiler le lecteur aux personnages automates. Il s'agit bien en effet d'assimilation et non d'identification, comme le montrent les préfaces, dédicaces et commentaires au sein du récit, adressés aux lecteurs. *Angola* de La Morlière est dédiée aux petites-maîtresses et offre une utilisation très pratique : « Si vous l'ouvrez dans ce moment, peut être y trouverez-vous des endroits à réaliser²⁰⁵. » Dans le livre même, le récit libertin offre une fonction performative et agit sur les personnages (le petit-maître et la petite-maîtresse vont reproduire ce qu'ils viennent d'entendre) soulignant un effet de mimétisme qui s'exerce sur le lecteur devenu acteur de sa jouissance.

28. Alain Clerval, préface au *Rideau levé* de Mirabeau, *Œuvres érotiques*, T. I, p. 303.

29. La Morlière, *Angola, Histoire indienne*, 1746, *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, p. 373-374.

Chapitre 3: Théâtralité et peinture : Le cas de la peinture orientaliste

Peinture et théâtralité

Ce chapitre poursuit notre investigation qui consiste à distinguer des caractéristiques de la théâtralité dans trois différents types d'art. Le premier exemple dont il a été question, le roman libertin, constitue une forme particulièrement complexe dans sa manifestation de la théâtralité en ce que la qualité de ce médium est non-visuelle, contrairement à nos deux autres domaines d'expérimentation, peinture et cinéma. La peinture orientaliste fût sélectionnée en fonction des nombreuses références à la théâtralité qui apparaissent en tant qu'élément dominant à la lecture de la critique spécialisée ou grand public, à la réception de ces œuvres et de nos jours. Le médium choisi (la peinture) et le style (l'orientalisme) n'ont a priori rien de commun avec le théâtre. Pourtant, il est remarquable de constater à quel point chaque spécialiste de ce mouvement artistique l'associe avec la notion de « théâtralité ». Nous l'avons vu, ce terme a déjà été appliqué dans la peinture, notamment par Michael Fried dans son étude de 1980 qui explique -en s'appuyant sur les théoriciens

de l'art de l'époque et principalement Diderot- « la volonté d'exclusion des spectateurs²⁰⁶ » de la part de peintres comme Greuze et Chardin dès les années 1750. Cette intention s'exprimerait selon Fried par un double mouvement : l'absorption de personnages dans des activités qui « exclut » le spectateur (sommeil, lecture...) et le « dramatisme » ainsi que « le choix de scènes pathétiques ». Ces deux moyens ont pour but « le refus de la théâtralité²⁰⁷. » Celle-ci surgit (toujours selon le critique) lorsqu'une conscience du regard existe dans le tableau. Le regard est déterminant, ainsi qu'on peut le constater lorsque l'art du portrait y est qualifié d' « art théâtral par nature » en ce qu'il requiert de montrer un sujet, de l'exposer au regard public. Pourtant, cette définition n'est pas suffisante en ce qu'elle n'explique pas précisément le lien entre la peinture et le théâtre, ni surtout *pourquoi* les critiques ont choisi en masse ce terme pour expliquer le style de ces peintures. Les analyses de Pavis et Féral ont montré combien il était difficile de donner un sens définitif à cette notion, puisqu'elle ne recouvre plus un signifié unique. Deux choses importantes ressortent cependant des réflexions de Féral à ce sujet : le principe de référence et celui de manipulation. En effet, utiliser le terme de « théâtralité » dans une peinture sous-tend l'idée pour l'historien de l'art que le théâtre a des caractéristiques traditionnelles immuables intégrées dans l'univers référentiel de chacun : « Lorsqu' elle est utilisée en dehors du milieu du théâtre, la notion de théâtralité semble se référer à des caractéristiques familières, comme si leurs sens étaient somme toute implicites pour

²⁰⁶ Pierre Frantz « De la théorie du théâtre à la peinture, réflexions en marge d'un tableau de Van Loo *Mademoiselle Clairon en Médée* », *Les Salons de Diderot, théorie et écriture*, dir. Pierre Frantz et Elisabeth Lavessi, Paris, PUPS, 2008, p.33.

²⁰⁷ *Id.*

ceux qui les utilisent²⁰⁸. » Nous utiliserons également pour cette analyse l'idée importante de manipulation : la théâtralité est le résultat d'une *volonté* de transformer les choses et impose une vision sur les objets, les événements et les actions, créant ainsi un « jeu de disjonction/unification, une friction entre un niveau et un autre²⁰⁹. »

Ainsi, la définition de théâtralité dont nous nous servons peut s'exprimer ainsi : un système de références qui se matérialise dans la peinture de trois manières possibles : par citation, métaphore ou analogie. Ce système dénote la forte construction d'un imaginaire sexuel et violent par l'Occident projeté sur « l'Orient » conquis et soumis politiquement.

Il paraît en effet impossible de séparer l'agenda politique de ce genre de peinture, tant son évolution dans les sujets choisis suit de près les intérêts de la politique française, anglaise ou allemande. Quelques questions guideront également notre réflexion : s'il est vrai que plus le monde fantasmé est loin, plus on peut investir l'imaginaire individuel et collectif, comment expliquer que la colonisation des Amériques n'ait jamais donné lieu au développement de tels fantasmes par les Européens ? La découverte de nouveaux habitants, leur culture radicalement différente, leur rapport à la nudité, de nouvelles architectures, une faune et flore inconnues auraient pourtant pu aboutir à ce résultat esthétique. Aussi vaste et vague que soit « l'Orient », le Nouveau Monde n'en a jamais fait partie, et sa découverte ou même sa redécouverte au début du XIX^e siècle²¹⁰, n'a pas donné lieu à un phénomène

²⁰⁸ Féral, « Theatricality : the specificity of theatrical language » *SubStance*, *op. cit.*, p.3 :

« Moreover, when used outside the field of theater, the notion of theatricality seems to refer to familiar characteristics, as if its meaning were somehow implicit for those who use them. »

²⁰⁹ *Ibid.*, p.12 : « These impose upon the spectator's gaze a play of disjunction/unification, a friction between one level and another. »

²¹⁰ Les expéditions des anglais Stephens et Catherwood en Amérique centrale ont donné lieu à une série de récits et de magnifiques aquarelles (1841-1844) sur les ruines mayas et ont engendré un grand

culturel comparable à l'orientalisme, que l'on retrouve de façon obsessionnelle tout au long du XIX^e siècle, selon différentes phases. De la même façon, comment expliquer que les historiens de l'art n'évoquent pas la théâtralité à propos des premiers orientalistes comme Jean-Baptiste Van Mour, Jean-Etienne Liotard ou Antoine de Favray, de la première partie du XVIII^e siècle ? Qu'est-ce qui fait que les peintures orientalistes du XIX^e siècle sont décrites comme « théâtrales » tandis que des œuvres traitant des mêmes thèmes un siècle plus tôt ne le sont pas ? Pour répondre à ces questions et voir quelle « théâtralité » se met en place dans la peinture orientaliste, nous procéderons tout d'abord par un point de vue générique sur l'orientalisme, puis historique, et enfin formel en étudiant les compositions et les techniques du genre.

L'orientalisme

Contextualisation

Dans un premier temps, il est important de souligner trois caractéristiques essentielles de la peinture orientaliste : ce « genre » ne se définit pas par une technique, un style²¹¹ ou un courant artistiques, mais bien par le thème abordé²¹² qui s'exprime en dehors de toute école esthétique et peut se retrouver aussi bien chez le romantique Delacroix, que chez l'ethnographe Gérôme ou l'académique Ingres. C'est

intérêt pour de nouvelles recherches archéologiques.

²¹¹ Gerald Needham, « Orientalism in France », *Art Journal*, published by College Art Association, Vol. 42, No. 4, *The Crisis in the Discipline* (Winter, 1982), pp. 338-341.

²¹² L'imaginaire orientaliste comprend principalement des scènes de harem, de chasses, de combat, de rue ou encore des descriptions de déserts, d'oasis ou de villes orientales. C'est le détail qui prime avant tout avec une emphase sur les costumes, les objets et l'architecture.

ce que montre Donald Rosenthal en insistant sur la distinction à faire entre l'art « orientaliste » et l'art « oriental », ce dernier étant le point de vue d'un artiste européen sur une culture inconnue faisant coexister des styles parfois contradictoires :

Il est surprenant de voir à quel point des représentants de courants esthétiques opposés dans la France du XIX^e siècle ont adopté une attitude similaire envers l'Orient. Cela créa fréquemment de curieux parallèles dans les œuvres des peintres tels que Delacroix et Ingres, Manet et Gérôme, dont les approches artistiques étaient censées être diamétralement opposées²¹³.

Toutefois, la peinture orientaliste s'inscrit nettement dans une tradition figurative, ses praticiens étant en effet souvent attachés à des institutions comme l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, l'Ecole des Beaux-Arts de Province, l'Académie des Beaux-Arts, l'Institut de France, l'Académie Julian, le Salon des Artistes Français, La Société des Peintres Orientalistes Français (fondée en 1893 par Dinet et Bénédite), ainsi que divers salons et ateliers non officiels. De plus, ce type de peinture reste indissociable de toute une littérature de voyage et de fiction (poèmes, lettres, mémoires...), ainsi que l'a noté Christine Peltre²¹⁴—voyages d'ailleurs souvent subventionnés par des prix, bourses et concours académiques. Ainsi, la peinture orientaliste s'inscrit dans un contexte fictionnel déjà très riche, qui inclut ces récits de voyage à la fois imaginaire ou inspirés de la réalité, mais bien souvent embellis.

²¹³ Donald A. Rosenthal, *Orientalism : The near East in French painting 1800-1880*, Memorial Art Gallery of the University of Rochester, New York, 1982, p.8 : « To a surprising extent, artists of the conflicting stylistic movements of nineteenth-century France adopted similar attitudes toward the Orient. Frequently this created a curious parallelism in the works of painters –Delacroix and Ingres, Manet and Gérôme– whose approached to art are usually presumed to have been diametrically opposed »

²¹⁴ Christine Peltre, *Orientalisme*, Terrail, Vilo International, Paris, 2004

Chronologie et définitions

Il paraît difficile aujourd'hui de parler d'orientalisme sans se référer au célèbre texte d'Edward Saïd ainsi qu'à ses divers commentaires sur ce sujet, corpus qui constitue l'une des œuvres critiques les plus citées et les plus influentes dans le cadre des relations entre l'Occident et l'Orient. A partir de ce thème développé par Saïd, d'autres théories se sont greffées comme le post colonialisme, le féminisme ou les études culturelles par exemple. Selon Saïd, l'Orientalisme révèle plus le monde occidental que l'Orient, concept qui n'existe qu'à travers le regard de certains occidentaux ;

L'Orientalisme n'est pas seulement un problème politique ou un champ d'études qui se reflète passivement à travers la culture, la recherche ou les institutions. Ce n'est pas non plus une vaste collection diffuse de textes sur l'Orient, et ce n'est pas plus une représentation et une expression de quelque complot néfaste de l'Ouest pour dominer le monde orientaliste. En fait, le véritable argument est que l'Orientalisme ne se contente pas de représenter mais bien est, une dimension considérable de la culture politique et intellectuelle moderne et à ce titre se rapporte bien moins à l'Orient qu'à notre monde actuel²¹⁵.

Bien que le terme « orientalisme » ne commence à être largement diffusé et utilisé qu'après la publication de l'étude de Saïd en 1978, l'origine du mot remonte à 1826, défini par deux professeurs de géographie comme suit : « système de ceux qui prétendent que les peuples occidentaux doivent à l'Orient leur origine, leurs langues, leurs sciences²¹⁶ ». En 1840, le *Dictionnaire de l'Académie* opte pour la définition

²¹⁵ Edward Saïd, *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978, p.12 : « Orientalism is not a mere political subject matter or field that is reflected passively by culture, scholarship, or institutions; nor is it a large and diffuse collection of texts about the Orient; nor is it representative and expressive of some nefarious 'Western' imperialist plot to hold down the 'Orientalist' world...Indeed, my real argument is that Orientalism is – and does not simply represent – a considerable dimension of modern political-intellectual culture, and as such has less to do with the Orient than it does with 'our' world »

²¹⁶ Victor Malte-Brun et Adrien Balbi, *Atlas ethnographique du globe ou classification des peuples*

plus générale et neutre : « science des choses de l'Orient ». Pour Ary Renan (fils de l'historien Ernest Renan), l'Orient est « un vague mot clairement défini par les frontières des anciennes conquêtes musulmanes²¹⁷ » Le peintre voyageur, poète et écrivain Eugène Fromentin, un pionnier parmi les artistes ayant tenté d'établir une définition de l'Orient, écrit dans un de ses récits de voyage :

L'Orient est très particulier. Il a ce grand tort pour nous d'être inconnu et nouveau, et d'éveiller d'abord un sentiment étranger à l'art le plus dangereux de tous, et que je voudrais proscrire : la curiosité. [...] Même quand il est très beau, il conserve je ne sais quoi d'entier, d'exagéré, de violent, qui le rend excessif, et c'est un ordre de beauté qui, ne rencontrant pas de précédents dans la littérature ancienne ni dans l'art, a pour premier effet de paraître bizarre²¹⁸.

Selon Edward Saïd, une des premières représentations de l'Orient dans le monde occidental serait la pièce d'Eschyle, *Les Perses*, tragédie grecque historique représentée en -472 à Athènes au théâtre de Dionysos et qui narre la victoire des Grecs sur les Perses à la bataille de Salamine. Dans cette œuvre, Eschyle se place du point de vue des Perses. Bataille, violence, luxe et sexualité participent des thèmes identifiés par Saïd qui dominent largement dans les représentations littéraires et picturales de l'Orient. Une œuvre épistolaire comme *Les Lettres Persanes*²¹⁹ inspirée par *L'Espion Turc*²²⁰, s'inscrit également dans le corpus de Saïd. Le critique détermine donc le début du « nouvel orientalisme » à partir de la fin du XVIII^e siècle

anciens et modernes d'après leur langue, 1826, Paris, Paul Renouird, T.2, Discours préliminaire, p.5.

²¹⁷ Ary Renan, « La peinture orientaliste », *Gazette des Beaux-Arts*, 11 (Janvier 1894), p.43.

²¹⁸ Eugène Fromentin, « Une année dans le Sahel », chapitre III « La plaine », *Œuvres complètes*, ed. Guy Sagnes, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1984, p.320-321.

²¹⁹ Charles de Secondat, baron de Montesquieu, *Les Lettres Persanes*, 1721, Amsterdam.

²²⁰ Giovanni Paolo Marana, *L'espion Turc ou L'espion dans les cours des princes chrétiens, ou Lettres et mémoires d'un envoyé secret de la Porte dans les cours de l'Europe*, 1684, publié à Cologne chez Erasme Kinkius de 1739 à 1746 en 7 volumes in-12.

avec la conquête de l’Égypte par Napoléon, amplement documentée grâce aux vingt volumes de la *Description de l’Égypte*²²¹ publiés entre 1809 et 1828.

Le terme « orientalisme » fut d’abord utilisé pour décrire les chercheurs, linguistes, philologues et historiens se consacrant à l’étude de sujets concernant le Proche et Moyen-Orient. En 1873, le premier Congrès International des Orientalistes est mis en place, instaurant les études orientalistes dans une tradition académique. A l’instar des artistes impressionnistes, les peintres orientalistes ne sont bientôt plus considérés comme des peintres d’avant-garde ou des voyageurs solitaires, notamment grâce à la fondation en 1893 par Dinet et Bénédict de la Société des Peintres Orientalistes Français, élevant ce mouvement artistique au rang d’institution.

Orientalisme et idéologie : deux écoles

L’étude de Saïd a eu une influence considérable sur la critique à tel point que deux « écoles » se sont formées. Linda Nochlin, la première historienne de l’art qui envisagea le texte de Saïd comme un phénomène culturel, interpréta en 1983 les peintures réalistes de Gérôme comme des signes de « l’arrogance euro centriste qui inscrit des préjugés communs au cœur de ses sujets arabo-islamiques : l’idée d’un déclin oriental, l’asservissement des femmes. » Pour cette féministe américaine, des peintures orientalistes comme celle de Gérôme contiennent en elles-mêmes une

²²¹ *Description de l’Égypte ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l’expédition de l’armée française*, Paris, Imprimerie impériale (puis royale), 1809-1822. 9 volumes in-folio de texte, 11 volumes grand in-folio dont 10 de planches et 1 de texte, 3 volumes in-plano de planches.

« rhétorique picturale qui sert une politique impérialiste subtile²²². » Tandis que certains critiques replacent les œuvres orientalistes dans leur contexte, ce qui aboutit à les définir comme des fantaisies coloniales et ne souhaitant pas les dissocier de cette histoire, une autre école, dont fait partie Roger Benjamin, a choisi d'aller au-delà de l'opposition binaire colonisé-colonisateur en reconnaissant d'autres thématiques telles que la race, l'ethnie, le sexe et la classe sociale. John MacKenzie s'oppose aux théories de Nochlin ou Rana Kabbani en affirmant que les « susceptibilités du XX^e siècle » ne peuvent être appliquées au XIX^e siècle et regrette que « la condamnation morale obscurcisse la clarté intellectuelle²²³. » MacKenzie distingue de ce fait deux approches : l'une, celle « des historiens de l'art traditionnel qui se préoccupent avant tout d'esthétique et d'approches positivistes de la représentation et l'autre, celle de critiques plus radicaux influencés par Saïd, argumentant que l'Orientalisme doit être repolitisé et analysé en termes d'idéologie impériale et hégémonique²²⁴. » Un des grands problèmes de cette démarche d'appliquer un mode de pensée contemporain au siècle étudié réside dans le risque de création de raccourcis, voire d'erreurs de compréhension d'un art ou bien d'une technique. De cette façon, le peintre écossais David Roberts (1796-1864) fut accusé d'avoir « dénigré la société contemporaine du

²²² Roger Benjamin, « The oriental mirage », *Orientalism : Delacroix to Klee*, The Art gallery of New South Wales, Thames and Hudson, 1997, p. 17: « the Eurocentric arrogance that inscribed commonplace prejudices against his Arabo-Islamic subjects: the idea of Oriental decay, the subjection to women [...] « Gérôme's paintings [are] an example of pictorial rhetoric that served a subtle imperialist agenda. »

²²³ John M. Mackenzie, *Orientalism: History, Theory, and the Arts*, Manchester University Press, 1995, xvii : « As developed by the art historian Linda Nochlin or the poet and literary critic Rana Kabbani, we find the susceptibilities of the late twentieth century applied to nineteenth-century art; we find condemnation befogging intellectual clarity. »

²²⁴ *Ibid.*, p.45 : « Over the past ten years, the vast field of Orientalist painting has become the scene of skirmishes between traditional art historians, primarily concerned with aesthetics and positivist approaches to representation, and radicals influenced by Said [who] argued that art history had to be repoliticised. In [their] view[s], Orientalist paintings had to be analyzed in terms of imperial ideology and hegemonic approaches to the East. »

Moyen-Orient tout en glorifiant des ruines²²⁵. » MacKenzie fait ici une référence directe à l'un des arguments de Linda Nochlin qui tentait de prouver que le point de vue de Roberts et d'autres ne pouvait être qu'impérialiste car ils dépeignaient la société orientale en ruines.



Fig.1 David Roberts, *The gateway to the great temple at Baalbek*, 1841, Londres, Royal Academy of Arts

MacKenzie s'oppose à cette version en expliquant que le peintre essaye au contraire « de démontrer l'énorme grandeur des anciens vestiges²²⁶. » Or, dans l'histoire de l'art plus généralement, les ruines sont avant tout le produit d'un exercice de peinture que l'on appelle « caprices architecturaux²²⁷ » ou encore « paysages d'imagination. »,

²²⁵ *Ibid.*, p.49 : « Roberts has been accused of denigrating contemporary Middle Eastern society while glorifying ruins. »

²²⁶ *Ibid.*, p.48: « [He wants] to demonstrate the enormous grandeur of the ancient remains. »

²²⁷ Trésor de la langue française « Caprice » : « Empr. à l'ital. *capriccio* attesté dans BATT. d'abord au sens de « frisson (de peur, d'horreur) » au XIII^e s. (Giamboni) puis au sens de « désir soudain et bizarre; idée fantasque » au XVI^e s. (Bandello). » Servandoni et Panini en sont les grands maîtres italiens au

dont le peintre Hubert Robert fut l'un des grands représentants en France au XVIII^e siècle ainsi que le démontre ses nombreuses vues de ruines romaines. Les nombreux exemples italiens et français de ce genre de peinture indiquent en effet que Roberts se place dans une tradition picturale très codée et que, loin de dénigrer la société orientale, il l'érige en héritière de l'empire romain, ainsi que l'exposait Delacroix à propos du Maroc dans son *Journal* : « « Rome n'est plus Rome ». Pour Delacroix, l'Orient était en effet la plus pure manifestation d'un Classicisme moderne²²⁸. » D'autres critiques comme Gérard-Georges Lemaire relient la technique de David Roberts à une approche picturale consistant à établir des ruines en « allégories », et ce, dès 1932. De nombreux autres peintres paysagistes suivront ce mouvement dans lequel les « monuments n'étaient plus seulement d'illustres et silencieux témoins de dynasties historiques éloignées, mais des symboles des mystères toujours très présents dans l'imagination occidentale²²⁹. »

XVIII^e siècle.

²²⁸ Gérard-Georges Lemaire, *L'Univers des Orientalistes*, Paris, Place des Victoires, 2000. *The Orient in Western Art*, h.f.ullmann, 2008, p. 215 : « For Delacroix, the Orient was in effect the purest manifestation of a modern Classicism. »

²²⁹ *Ibid.*, p.120 : « [They] no longer regarded these monuments merely as mute witnesses of illustrious, far-distant historical dynasties, but as symbols of mysteries still very much alive in the Western Imagination »



Fig.2 Hubert Robert, *Arc de triomphe en ruines. Les joueurs de cartes*, 1780, musée du Louvre département des Peintures, Paris

Paradoxe

Plus récemment, des chercheurs comme Homi Bhabha (spécialiste indien des théories postcoloniales à l'université de Harvard) préfèrent parler d'hybrides. A l'instar de Benjamin, il s'intéresse au concept de « voix multiples », notamment celles des orientaux. En outre, les critiques se penchent de plus en plus sur un curieux paradoxe selon lequel les collectionneurs d'art du Golfe et de l'Arabie Saoudite recherchent avidement les œuvres orientalistes, ces peintures jugées pourtant « dénigrantes » envers ces populations. En effet, « les collectionneurs d'Afrique du Nord, du Proche et du Moyen Orient domine le marché de l'art orientaliste²³⁰. » La réalité ne semble pas correspondre aux théories de Nochlin ou d'Olivier Richon :

²³⁰ Benjamin, « Post-colonial taste », *Orientalism*, p.32 : « Collectors of North African, Near and

Si la critique orientaliste saïdienne sonne juste, pourquoi des collectionneurs arabes, turques ou d'autres ethnicités non occidentales favoriseraient une image si dégradante de leur culture de nos jours ? Et pourquoi des collectionneurs maghrébins agiraient comme les mécènes de l'art de ces étrangers qui ont longtemps gouverné leurs pays avant que n'éclatent (dans le cas de l'Algérie) de sanglantes guerres d'indépendances²³¹ ?

Cette image d'un Orient *de rêve*, « fixé par l'Occident au XIX^e siècle, les Orientaux tentent à présent de la retrouver²³² ». Ces nouveaux collectionneurs cherchent dans ces visions une trace de leur passé et peut-être un signe d'appartenance à un monde plus traditionnel éclipsé par un monde bien plus moderne. Bien avant ce phénomène, il faut rappeler que de nombreuses peintures orientalistes ont été peintes par des peintres français, italiens ou anglais à la demande expresse des sultans, pachas, califes et rois comme le portrait d'Ali-Hamed, calife de Constantine commandité par celui-ci à Theodore Chassériau en 1845, ou les deux peintures d' Alberto Pasini commandées par le sultan Abdulmecid en 1868 (*L'attaque de la cavalerie turque*) et 1869 (*Vaisseau sous les bombardements*). Les échanges étaient nombreux et dans les années 1870, le sultan Abdulaziz, voulant « développer et moderniser les arts visuels de son pays, encourageait les artistes occidentaux à vivre et à travailler dans la capitale²³³. » En 1975, lorsque Gérôme arriva à Constantinople, il fut chargé d'enseigner son style et ses techniques à de grands artistes turcs qui furent aussi ses élèves à Paris. L'artiste français fut mis à l'honneur par le peintre officiel du palais,

Middle Eastern desert dominate the market for orientalist art. »

²³¹ *Ibid.*, p.32 : « The paradox becomes clear : if the Saidien critique of Orientalism rang true, why would collectors of Arab, Turkish or other non-western ethnicities favour such a demeaning imagery of their culture today? And why would Maghrebians collectors in particular patronise the art of those foreigners who had long ruled their countries before (in the case of Algeria) bloody wars of liberation? »

²³² *Ibid.*, p.33. Propos du directeur artistique marocain Brahim Alaoui : « The image that was fixed by the Occident in the 19th century- the Orientals are now attempting to recover it. »

²³³ Gerard-Georges Lemaire, *L'Univers des orientalistes*, Paris, Ullmann, 2000, p.194.

Seker Ahmed Pacha Ahmet Ali, lors de l'ouverture du musée d'art moderne dans la capitale.

Théâtralité de la peinture orientaliste

Peintres et critiques de l'époque

Certains peintres orientalistes tentèrent de théoriser leur mouvement et de définir ce qui les attirait dans cet Orient intemporel, sans limites géographiques précises. Eugène Fromentin y voyait un autre monde, un monde où les conventions se renversent, l'envers de l'Occident : « L'Orient est extraordinaire, et je prends le mot dans son sens grammatical. Il échappe aux conventions, il est hors de toute discipline ; il transpose, il intervertit tout ; il renverse les harmonies. [...] C'est le pays par excellence du grand dans les lignes fuyantes²³⁴. » L'Orient bizarre et parfois incompréhensible procède d'une réinvention de la part des peintres orientalistes, dont certains furent de réels voyageurs-ethnographes même si la majorité d'entre eux préféreraient rêver grâce aux œuvres de Byron, Chateaubriand, Nerval, Flaubert ou Gautier. Or, Richard Barbour note dans son livre la forte théâtralité de l'empire Ottoman dans l'imagination des écrivains, dès le XVII^e siècle²³⁵. La question de la manifestation et de l'essence de la théâtralité dans les arts devient en effet une préoccupation générale à cette époque, en lien avec la question orientale :

²³⁴ Fromentin, « Une année dans le Sahel », p.323.

²³⁵ Richard Barbour, *Before Orientalism: London's Theatre of the East, 1576-1626*, Cambridge University Press, 2003 : « the theatricality of Ottoman power », p.29.

Ainsi, l'Orient se révéla nécessaire à tous. Il était essentiel au penseur [...], à l'artiste pour affirmer sa vision volontariste et originale ; au metteur en scène, condamnant le réalisme et le psychologisme du drame du XIX^e siècle pour la recherche d'une théâtralité qui se suffise à elle-même par son caractère spectaculaire stylisé et « conciliaire »²³⁶.

En peinture, Fromentin juge ainsi le peintre Decamps qui « invente encore plus qu'il ne se souvient²³⁷. » Le peintre-critique loue Delacroix de la façon dont il a mis en scène « le spectacle » de l'Orient en insistant dans sa peinture non sur le vêtement mais le costume :

Le troisième [peintre] est monté d'un échelon sur l'escalier presque sans fin du grand art, et dans l'Orient, il a vu les spectacles humains. Notez bien que je ne dis pas l'homme. Il a vu l'homme habillé, par conséquent la tournure, le geste, vaguement la physionomie, mais splendidement le costume et la couleur. [...] Et ce tableau, par sa perfection, témoigne exactement comment l'homme dont je parle a compris l'Orient : son amour du costume, ses scrupules pour l'aspect. [...] On dit de ses œuvres qu'elles sont belles mais imaginaires ; on le voudrait plus vrai²³⁸.

Les termes « spectacle » et « costumes » renvoient au théâtre beaucoup plus qu'à une tradition picturale. Fromentin aurait pu pourtant parler de « tableau » en référence aux scènes organisées de Delacroix. Les « scènes » orientalistes par ailleurs sont réutilisées abondamment, comme autant de décors peints de théâtre pouvant servir dans plusieurs pièces. C'est cet aspect répétitif que la critique de l'époque avait tendance à regretter : « Le caractère répétitif de la peinture orientaliste est quelque chose que beaucoup de critiques ont regretté²³⁹. » « L'artificialité » de certains

²³⁶ Vladimir I. Braginsky, « Rediscovering the 'Oriental' in the Orient and Europe: New Books on the East-West Cultural Interface », *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, University of London, Vol. 60, No. 3 (1997), pp. 511-532, *Cambridge University Press* pour *School of Oriental and African Studies*, p.523 : « The East therefore proved to be necessary to all. It was essential to the thinker [...], to the artist, asserting his voluntarist originality of vision; to the stage director, repudiating the realism and psychologism of the nineteenth-century drama in a quest for the self-sufficient value of theatricality as spectacular, stylized and "conciliarist" »

²³⁷ Fromentin, « Une année dans le Sahel », p.325.

²³⁸ *Ibid.*, p.325-326.

²³⁹ Roger Benjamin, *Orientalist Aesthetics, Art, Colonialism, and French North Africa, 1880-1930*,

tableaux orientalistes pouvait également déplaire : « Si la peinture de style purement réaliste se situait à un extrême, à l'autre se trouvait un art trop délibérément mis en scène ou trop artificiel dans sa reproduction des choses vues²⁴⁰. » Cet Orient de « bazar » fut aussi reproché à Delacroix, qui, malgré son voyage au Maroc, privilégie parfois l'artificialité sur le vraisemblable : « En dépit de sa visite au Maroc, il accepta le banal orientalisme de l'époque, la théâtralité du bazar, l'Afrique des panoplies mis au goût du jour par des poètes amourachés de pittoresque et qui s'étaient fait du Romantisme un symbole²⁴¹. » Ce phénomène, curieusement, touche également les peintres ayant voyagé en Orient, comme ce fut le cas de Gérôme qui préférait mettre soigneusement en scène ses sujets dans son studio plutôt que de peindre sur les lieux de ses voyages : « Son aisance financière aida Gérôme à amasser une vaste collection d'objets orientaux qu'il utilisait comme accessoire de studio²⁴². » Cet Orient mis en scène et tiré d'une « certaine histoire imaginaire²⁴³ » prend le pas sur la réalité historique :

En un siècle obsédé par la découverte et l'appropriation du trésor enterré de l'ancienne Mésopotamie et des civilisations égyptiennes, la peinture et l'archéologie devinrent une synthèse dans laquelle le souci de l'artiste pour la stricte vraisemblance visuelle était moins important que d'arriver à reproduire un décor oriental captivant²⁴⁴.

University of California Press, Berkeley, 2003, p.82 : « The repetitious character of Orientalist painting is something many critics had cause to regret. »

²⁴⁰ *Ibid.*, p.85: « If this painting of unmediated veracity was at one extreme, at the other was art too deliberately staged or too artificial in its fakery of things seen. »

²⁴¹ George Waldemar, « Art in France-A Delacroix Exhibition », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, The Burlington Magazine Publications, Vol. 52, No. 300 (Mars, 1928), pp. 155-156, p.156: « In spite of his visit to Morocco he has accepted the banal orientalism of the period, the theatricality of the bazaar, the Africa of panoplies, brought into fashion by poets enamoured of the picturesque, and of which Romanticism had made an emblem. »

²⁴² Roger Benjamin, « The Oriental Mirage », *Orientalism: Delacroix to Klee*, The Art Gallery of New South Wales, 1997, p.17: « His wealth helped Gérôme amass a vast collection of Oriental artefacts, which he used as studio props. »

²⁴³ *Ibid.*, p.18

²⁴⁴ *Id.*: « In a century obsessed with unearthing and appropriating the buried treasure of ancient Mesopotamian and Egyptian civilizations, painting and archaeology became a synthesis in which the

Ainsi, pour beaucoup de peintres, l'Orient fournissait un décor idéal dans lequel ils pouvaient placer leurs personnages :

Cet ailleurs enchanté resta un décor de théâtre, d'opéra et beaucoup d'artistes qui en étaient les spécialistes semblent ne pas avoir changé leurs idées le moins du monde même après l'avoir vu de leurs yeux, continuant plutôt à élaborer de spectaculaires compositions avec des sphinx et des minarets²⁴⁵.

Il résulte de cette méthode qui procède d'une mise en scène par l'artiste une imagerie orientale contenant les mêmes motifs d'un tableau à l'autre. L'architecture tout particulièrement est interprétée comme un décor fixe, attendu par le spectateur. Les tours, arches, ruines ou déserts ne sont spécifiés mais doivent au contraire être interchangeables, d'où de nombreux amalgames historiques au cœur d'une même image. La critique de l'époque nous informe que la théâtralité de la peinture orientaliste a bien été perçue, à la fois par les artistes et les historiens de l'art, et semble toujours abordé de manière négative.

Critiques contemporains

Les critiques contemporains soulignent quant à eux cette mise en scène de l'Orient par l'Europe comme une manipulation politique :

Dans les chapitres centraux d'*Orientalisme*, Saïd cherche à montrer comment, au cours du XIX^e siècle, les représentations européennes de l'Orient comme une sorte de scène magique, une scène attachée à l'Europe et sur laquelle

artist's concern for strict visual accuracy was less important than arriving at a visually arresting Oriental décor. »

²⁴⁵ Christine Peltre, *Orientalism in Art*, Abbeville Press, New York, 1998, p.9: « This enchanted elsewhere remained a theater set, an opera décor, and many of the artists specializing in it seem to have changed their ideas not a whit after having seen it firsthand continuing to fashion spectacular compositions with sphinxes and minarets. »

étaient surimposées sinon supplantées par des représentations dans lesquelles l'Orient devenait un tableau, un musée et une matrice disciplinaire²⁴⁶.

Appliquant dans l'art (particulièrement dans la culture populaire) cette définition de l'orientalisme par Saïd, MacKenzie en montre les défauts. Ce dernier va montrer l'importance des rapports des arts visuels entre eux, en se concentrant sur les effets spectaculaires et l'importance de la mise en scène, au théâtre, comme dans les expositions. Cependant, d'autres critiques ont regretté que de nouveau, cet effet « théâtral » ne soit pas défini : « Mackenzie reconnaît que considérer les peintures orientalistes comme une extension du théâtre offre une importante clé pour comprendre un autre sens²⁴⁷. » Gregory confronte alors la nuance dans la perception de la théâtralité perçue chez Saïd et chez MacKenzie :

Une des grandes attractions de l'Est nous dit-il, était sa théâtralité (p.63). Comme sa formulation le suggère, MacKenzie cependant traite cette qualité comme étant intrinsèque à l'Est tandis que Saïd s'explique longuement pour montrer que cette théâtralité était le produit historique d'une série de pratiques visuelles européennes qui ont construit l'Orient comme un tableau, un théâtre et un spectacle²⁴⁸.

Cette assertion « l'une des grandes attractions de l'Est était sa théâtralité » suffit en effet pour parler d'une *construction*. De la même façon, Gregory reconnaît également une qualité théâtrale dans l'imagerie orientaliste sans pour autant en expliciter la

²⁴⁶ Derek Gregory, « Review: *Orientalism* Re-Viewed », *History Workshop Journal*, No. 44 (Autumn, 1997), Oxford University Press, pp. 269-278, p.272: « In the central chapters of *Orientalism*, he [Saïd] seeks to show how, in the course of the nineteenth century, European representations of the Orient as a sort of magic stage, a stage affixed to Europe on which were displayed the fabulations of a rich and exotic world, were overlaid if never entirely displaced by representations in which the Orient became a tableau, a museum and a disciplinary matrix. »

²⁴⁷ Gregory, « Review: *Orientalism* Re-Viewed », p.273 : « MacKenzie recognizes that viewing orientalist paintings as an extension of the theatre offers an important key to unlocking meaning. »

²⁴⁸ *Ibid.*, p.273: « One of the great attraction of the East, he tells us, was its theatricality (p.63). As his phrasing implies, however, MacKenzie treats this quality as intrinsic to the « East » whereas Saïd goes to great trouble to show that this theatricality was the historical product of a series of European visual practices that constructed the Orient as theatre, tableau and spectacle. »

nature²⁴⁹. Même lorsqu'il s'agit d'exemples définis, les critiques ne peuvent mettre le doigt sur ce qui, dans l'image signifie la théâtralité. Ainsi, Roger Benjamin parle également d'un tableau de 1885 de Victor Prouvé, à présent détruit, montrant Sardanapale dansant parmi ses femmes et que le critique décrit comme : « une scène extrêmement théâtrale, pleine de femmes nues ivres ou en détresse et de musiciens à la peau sombre pinçant d'étranges harpes²⁵⁰. » Si l'acceptation de « théâtral » ne peut se comprendre au sens strict lorsque les critiques parlent de nudité en 1885, le sens du terme renvoie à un théâtre fantasmé, une théâtralité ostensible et exhibitionniste. Malheureusement, le critique ne donne pas de plus amples explications sur la nature de cette « théâtralité ».

L'argument de l'Orient perçu comme une scène pour l'expression de la fantaisie occidentale semble être une opinion partagée parmi de nombreux académiciens. En effet, dans son article, Christian Gundermann développe cette idée : « L'Orient est clairement le lieu de la fantaisie occidentale, il fournit les accessoires pour la scène des désirs fantasmatiques occidentaux.²⁵¹ » Cette idée est également soutenue par Linda Nochlin dans son étude *The politics of vision* dans laquelle elle considère certains peintres orientalistes comme Gérôme ou Delacroix plus comme des « taxidermistes²⁵² » que comme des ethnographes dont les peintures sont autant de

²⁴⁹ *Ibid.*: « But the tableau in which the East is watched for what the *Description de l'Egypte* calls « bizarre jouissance » continues the theatrical imagery and at the same time installs a sense of exhibition.

²⁵⁰ Benjamin, *Orientalist Aesthetics*, p.138: [It] was a highly theatrical scene teeming with drunken or distressed nude women and dark-skinned musicians plucking strange harps. »

²⁵¹ Christian Gundermann, « Orientalism, Homophobia, Masochism: Transfers between Pierre Loti's *Aziyadé* and Gilles Deleuze's *Coldness and Cruelty* », *Diacritics*, Vol. 24, No. 2/3, Critical Crossings (Summer - Autumn, 1994), The Johns Hopkins University Press, pp. 151-167, p.151: « The Orient is clearly the stage of Western fantasy, it provides the props in the West fantasmatic scene of desire. »

²⁵² Linda Nochlin, *The Politics of Vision: essays on Nineteenth-Century Art and Society*, Harper and Row, New York, 1989, p.50 : « Indeed, taxidermy rather than ethnography seems to be the informing

scènes où se déroulent leurs désirs : « C'est plutôt une scène sur laquelle on joue, à une distance convenable, des passions interdites, les fantasmes de l'artiste²⁵³. » La peinture orientaliste s'instaure alors pour ces peintures comme un espace de fantaisie, où les pulsions de violence et d'érotisme se trouvent mêlées, justifiées ou renforcées par la distanciation due au choix du pays. Nochlin utilise fréquemment le terme « décor » pour expliquer l'utilisation politique de l'imaginaire orientaliste : « [Ces pays] sont transformés en sujets de délectation esthétique au sein d'une imagerie dans laquelle des humains exotiques sont intégrés dans un décor défini au préalable et ouvertement limité²⁵⁴. » L'élément « décor » relève de la critique du pittoresque de la peinture orientaliste, pittoresque qui transparaît dans la mise en scène d'un endroit :

Une version commerciale et touristique du Bab Mansour à Meknes orientalise le sujet, produisant une image dont le touriste aimerait se souvenir, pittoresque, relativement intemporelle. La porte elle-même est photographiée selon un angle dramatique pour mettre en valeur les forts contrastes de l'ombre et de la lumière²⁵⁵.

Utilisé comme synonyme de « théâtral », le terme « dramatique » est également employé, faisant référence encore une fois au domaine de la scène, sans pour autant apporter plus d'explications sur la relation peinture (ou ici photographie) et théâtre.

L'orientalisme se situe géographiquement sur la côte méditerranéenne et son évolution est fortement liée aux cycles des guerres et conquêtes coloniales. On peut

discipline here: these images have something of the sense of specimens stuffed and mounted within settings of irreproachable accuracy in the natural-history museum. »

²⁵³ *Ibid.*, p.42 : « It is, rather, a stage for the playing out, from a suitable distance, of forbidden passions- the artist's own fantasies. »

²⁵⁴ *Ibid.*, p.51 : « They are transformed into subjects of aesthetic delectation in an imagery in which exotic human beings are integrated with a presumably defining and overtly limiting décor. »

²⁵⁵ *Ibid.*, p.39 : « A commercially produced tourist version of the Bab Mansour at Meknes « orientalizes » the subject, producing the image the tourist would like to remember-picturesque, relatively timeless, the gate itself photographed at a dramatic angle, reemphasized by dramatic contrasts of light and shadow »

ainsi distinguer des phases historiques pendant lesquelles l'attrait d'un pays domine le paysage artistique par son statut politique. La première « vague » de l'orientalisme se concentre sur l'Égypte, de 1800 à 1860 environ, depuis la *Description de l'Égypte* par Denon accompagnant Napoléon et son armée à la publication du *Roman de la Momie* de Gautier, premier roman historique sur l'Égypte ancienne. L'épicentre de la deuxième phase se trouve en Grèce, dont la guerre d'indépendance fascine peintres et écrivains qui s'engagent dans cette lutte pour la liberté de ce pays « sauvage et dangereux²⁵⁶ » de 1812 à 1830. A cette date, « une fois que l'indépendance fut gagnée, les artistes perdirent très vite leur intérêt pour la Grèce²⁵⁷. » L'engouement se déplace ensuite vers le Maghreb lorsqu'Alger tombe aux mains des Français en 1830. Les artistes y voyagent alors en masse jusqu'en 1847. Une quatrième phase peut être distinguée, avec une fascination continue pour le Maroc entre 1841 et 1873, année qui marque la fin du séjour de deux ans de Benjamin-Constant, « l'un des derniers orientalistes²⁵⁸ » et l'exposition de sa première toile « marocaine ». Parallèlement, les écrivains élaborèrent le mythe de Constantinople avec les visites de Nerval, Flaubert, Ducamp et Gautier en Turquie de 1840 à 1850. Les peintres s'y rendirent ensuite jusqu'à la fin du siècle, suivant l'exemple de Gérôme qui y fit plusieurs visites, dont la première date de 1875²⁵⁹. Ces périodes ne commencent et ne s'arrêtent pas de façon si décisive, mais il est important de noter les événements politiques qui ont clairement influencés le rapport de la France à ces pays, la possibilité ou non d'y voyager, et de fait, la production artistique.

²⁵⁶ Lemaire, p.153.

²⁵⁷ *Id.* « Once independence has been won, artists soon lost interest in Greece. »

²⁵⁸ *Ibid.*, p.170.

²⁵⁹ *Ibid.*, p.194.

Influence des décors d'opéra et costumes de théâtre

La théâtralité de la peinture orientaliste confusément ressentie par les critiques, trouve une de ses origines dans le contexte des spectacles du XIX^e siècle. Le théâtre joue en effet un rôle crucial pour ces peintres dont beaucoup commencèrent leur carrière en tant que peintres de décors de théâtre :

Le nombre d'artistes européens ayant visité le Levant et l'Afrique du Nord au XIX^e siècle [...] est remarquable. En 1830, Andrien Dauzats, un membre de l'atelier de Julian Michel Gué, qui avait débuté comme peintre pour décors de théâtre, a fait le tour de l'Égypte, de la Syrie et de l'Asie Mineure. En 1833, David Roberts, un peintre écossais, qui avait également débuté comme peintre de décors de théâtre [...] a visité Tanger²⁶⁰.

Philippe Jullian rappelle que « les Allemands et les Italiens se familiarisèrent avec les sujets orientaux avec les décors d'opéras²⁶¹. » Jullian détermine quels clients à l'époque achetaient ces peintures orientalistes et mentionne le public de l'opéra : « des habitués de l'opéra achetaient souvent des toiles qui leur rappelaient des œuvres comme *Lakmé* de Léo Delibes ou *Les pêcheurs de perles* de Bizet²⁶². » Cette remarque est essentielle pour comprendre les liens entre ce genre de peinture et le théâtre. Ce commentaire indique en effet que les spectateurs au théâtre et à l'opéra connaissaient, appréciaient et recherchaient la même esthétique dans ces deux domaines : « Le public voulait voir, sur scène aussi, ces « visions de l'Est » qui les

²⁶⁰ A.L. Macfie, *Orientalism*, Pearson Education, London, 2002, p.63: « The numbers of European artists visiting the Levant and North Africa in the nineteenth century [...] is remarkable. In 1830, Andrien Dauzats, a member of the atelier of Julian Michel Gué, who had started out as a scene painter in the French theatre, toured Egypt, Syria and Asia Minor. In 1833, David Roberts, a Scottish painter, who had also started out as a scene painter in the theatre [...] visited Tangier. »

²⁶¹ Philippe Jullian, *The Orientalists : European Painters of Eastern Scenes*, Phaidon, Oxford, 1977, p.26 : « The Germans and the Italians got to know Oriental subjects through operatic stage sets. »

²⁶² *Ibid.*, p.77 : « regular opera-goers often bought canvases that reminded them of works such as Leo Delibes's *Lakmé* or Bizet's *Pearl Fishers*. »

avaient enchantées aux expositions, Tout comme les créateurs de décors de théâtre, les architectes commencèrent aussi à construire des pavillons marocains²⁶³. » Le mélange de la réalité de l'architecture, des décors de théâtre et d'opéras crée la confusion jusqu'à aboutir à une formule paradoxale comme « de vrais décors » acclamés sur la scène des théâtres :

La représentation d'événements largement médiatisés, de victoires fictives dans *Khartoum*, et de *La Nature Humaine* semblent tout à fait compatibles avec le mélange complexe de « réel » et de « figuré » sur la scène et dans les expositions. Dans un tel contexte, il n'est guère surprenant qu'un compte rendu de *La Nature Humaine* s'émerveille du « savoir-faire qui a produit d'authentiques décors de nature champêtre ». Que faire de l'alliance de mots « authentiques décors » ? [...] Il me semble que cette formule nous offre la preuve que le dix-neuvième siècle ressentait le besoin de termes originaux pour décrire des innovations scénographiques, sous le coup d'une certaine confusion résultant de la juxtaposition de plus en plus fréquente du « réel » et du « figuré ». Le public jadis habitué aux décors composés de panneaux coulissants peints, complétés par quelques praticables, découvrait à présent des dispositifs entièrement construits ou venaient se placer des objets de la vie quotidienne et des gens qui pouvaient prétendre être réellement ce qu'ils représentaient²⁶⁴.

L'architecture a donc influencé les décors de théâtre, qui à leur tour ont inspiré de réels bâtiments : « Sous l'influence des décors de théâtre de Schinkel pour *La flûte enchantée* en 1816 et ceux de *Lalla Rookh* par Wilhem Hensel, le roi de Prusse a

²⁶³ *Ibid.*, p.107 : « The public wanted to see on the stage, too, those « visions of the East » that had delighted them at exhibitions. Like theatre set-designers, architects also began to build Moorish pavilions. »

²⁶⁴ Edward Ziter, *The Orient on Victorian stage*, Cambridge University Press, 2003, p.2 : « The depiction of widely reported events followed by fictional victories in *Khartoum* and *Human Nature* would seem to be entirely in keeping with the elaborate mix of the « real » and the « represented » featured on stage and in exhibitions. In such a context, it is not entirely surprising to see that one review for *Human Nature* marveled at the “skill that gives us real sets of rural nature”. How are we to read the oxymoron “real sets”? [...] I would suggest that the phrase be read as evidence of the nineteenth-century need to find new terms to describe staging innovations and the confusion generated by the increasingly common juxtaposition of the “real” and the “represented”. Audiences that had been accustomed to settings composed of painted sliding flats with limited numbers of three-dimensional properties now witnessed fully built-out and molded settings that featured objects taken from everyday life and people who could claim to be the things they represented. »

suivi l'exemple du Prince Pückler-Muskau et a fait l'acquisition d'une serre de style marocain²⁶⁵. » L'objet orientaliste passe alors de la littérature au théâtre puis à l'architecture. Ainsi, *Lalla Rookh*, poème de Thomas Moore publié en 1817, devient le thème d'une commande pour le peintre allemand Wilhelm Hensel qui en exécuta douze peintures. Ces images furent présentées à des invités sous la forme de « tableaux vivants » pour une pantomime lors d'un festival en janvier 1827, à Berlin, honorant l'héritier de la couronne russe, le Prince Nicholas et sa femme la Princesse Charlotte de Prusse. La grande Duchesse Charlotte a interprété le rôle de Lalla Rookh et a ensuite reçu les tableaux vivants reproduits en peintures dans un livre. Hensel a également travaillé à Berlin de 1818 à 1820, pour les décors au théâtre Schauspielhaus avec Karl Friedrich Schinkel, peintre et architecte allemand, dont les plus célèbres décors furent ceux créés pour *La Flûte enchantée* de Mozart en 1815²⁶⁶.



Fig.3 Karl Friedrich Schinkel, Décor pour l'opéra *La flûte enchantée* de Wolfgang Amadeus Mozart, 1816, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Paris

²⁶⁵ *Ibid.*, p.107-108: « Under the influence of Schinkel's stage sets for *The Magic Flute* in 1816 and Wilhelm Hensel's for *Lalla Rookh*²⁶⁵, the King of Prussia followed Prince Pückler-Muskau's example and acquired a large Moorish-style conservatory. »

²⁶⁶ Ian Chilvers, *Schinkel, Karl Friedrich*, The Oxford Dictionary of Art, 2004. Encyclopedia.com. 26 nov.2009.



Fig.4 Karl Friedrich Schinkel, Décor pour l'opéra *La flûte enchantée* de Wolfgang Amadeus Mozart, 1816, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Paris



Fig.5 Karl Friedrich Schinkel, Décor pour l'opéra *La flûte enchantée* de Wolfgang Amadeus Mozart, 1816, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Paris

Tout devient alors matière à mise en scène, spectacle, quand bien même il ne s'agit que d'exposition de dessins ou de peintures. Ainsi, les travaux de Vivant Denon sur l'Egypte sont présentés « plus comme un événement théâtral qu'une simple

exposition²⁶⁷ ». Les panoramas permettent d'ajouter de la musique, de la lumière et des effets théâtraux pour rendre plus vivant l'exposition :

Le spectacle *AEgyptiana* de Mark Lonsdale (à l'étage du Lyceum) commençait les festivités en présentant dix-huit grandes peintures inspirées par les dessins de Denon et accompagnées d'explications imprimées sur les tracts. Charles Dibdin Jr., le dramaturge du XIX^e siècle, se référait apparemment à cette production quand il décrivait l'*Egyptiana* de Lonsdale dans son *Histoire et Illustrations des Théâtres de Londres* (1826). Selon Dibdin, ce spectacle comprenait des peintures panoramiques, des transformations mécaniques et des récits lus à haute voix [...] Il semblerait qu'*Egyptiana* avait lieu tout autour des spectateurs, les entourant d'images, d'effets scéniques et de narrations²⁶⁸.

En dehors de la scène, les effets théâtraux sont utilisés à cette époque pour nombre de manifestations. L'Histoire, en l'occurrence, comptait comme un élément théâtral au même titre que les costumes ou les décors : « Sur scène, la précision historique n'était utile que lorsqu'elle permettait une plus grande spectacularité²⁶⁹. » Avant de pouvoir acquérir objets, tissus, modèles de l'Orient, les peintres de la première vague orientaliste, c'est-à-dire des années 1820, s'inspirèrent davantage de la littérature. En effet, les romans, pièces et récits de voyage ont fourni de nombreuses descriptions détaillées (hypotypes), inspirant les peintres. Il est reconnu que le tableau *La Mort de Sardanapale le grand* (1827) par Delacroix, crée avant le voyage de celui-ci au Maroc, illustre le drame de 1821 de Byron, *Sardanapalus* : « Malgré la richesse du matériel imaginaire à leur disposition, les peintres orientalistes semblent avoir

²⁶⁷ Ziter, « Spectacle and surveillance in orientalist panoramas », *The Orient on Victorian stage*, p.31-32.

²⁶⁸ *Id.*: « *AEgyptiana* by Mark Lonsdale (in the upper room of the Lyceum) beginning the entertainment with eighteen large paintings based on prints by Denon and accompanied by explanatory readings according to handbills. Charles Dibdin Jr., the nineteenth-century playwright, was presumably referring to this production when he wrote of Lonsdale's *Egyptiana* in his *History and Illustrations of the London Theatres* (1826). According to Dibdin, the production consisted of panoramic paintings, mechanical transformations, and recitation. [...] *Egyptiana* apparently surrounded the spectator with images, stage effects, and narration. »

²⁶⁹ *Ibid.*, « Fantasies of miscegenation on the romantic stage », p.82 : « In the theatre, historical accuracy was only useful if it enabled an *increase* in spectacle. »

représenté des scènes dont les sujets étaient bien moins empruntés à la scène musicale qu'à la littérature contemporaine²⁷⁰. » Les différentes interprétations de l'image de l'Égypte permettent de comprendre l'évolution de l'esthétique orientaliste. Ainsi, en 1816, l'Égypte de Schinkel au théâtre est monumentale, avec un style qui se concentre sur des statues et des bâtiments identifiables. En 1858, le *Roman de la momie* joue sur de très longues descriptions enchanteresses pour faire revivre l'Égypte ancienne, et lorsqu'en 1871, Lecomte du Nouÿ illustre ce roman de Gautier, l'Égypte n'est déjà plus qu'un prétexte, c'est le corps indolent qui est au centre de la composition. La nouveauté de l'orientalisme passée, certains sujets sont utilisés jusqu'à saturation, à l'instar du peintre Gustave Moreau et de sa vision picturale de l'Orient très personnelle, tirée du *Magasin Pittoresque*, où se rencontrent art de la Renaissance Italienne, babylonien, perse, grec, hindou... De sa reconnaissance par les Salons en 1866 jusqu'à dans les années 1890, Moreau peint des motifs récurrents : Salomé, les histoires bibliques ou les mythes de la Grèce Antique (Œdipe et le sphinx, Jupiter et Sémélé, Galatée, Orphée, Lédä et le cygne, Narcisse, Hercule...). Les décadents²⁷¹ puis les symbolistes²⁷² revendiqueront ces peintures d'histoire empreintes d'orientalisme. Il est intéressant de noter qu'au même moment en Allemagne (1870) apparaissait le terme « kitsch » qui désigne dans le domaine artistique le « caractère esthétique d'œuvres et d'objets, souvent à grande diffusion,

²⁷⁰ Rosenthal, *Orientalism*, p.116 : « Despite this wealth of imaginative material at hand, the Orientalist painters seem to have depicted scenes from the musical stage much less often than they did subjects from contemporary literature. »

²⁷¹ *L'Apparition*, peinture de 1876, est décrite dans *A rebours* de Huysmans en 1884 où elle orne le cabinet du héros, Jean des Esseintes (lui-même inspiré du comte Robert de Montesquiou, admirateur de Moreau).

²⁷² Joséphin Péladan, autoproclamé « Saâr Mérodak » supplie à plusieurs reprises Gustave Moreau d'exposer ses œuvres dans ses Salons de La Rose+Croix de 1892 à 1897, mais ce dernier refusera toujours, préférant y envoyer ses élèves. Voir Geneviève Lacambre, *Gustave Moreau, maître sorcier*, Gallimard, 1997, p.75.

dont les traits dominants sont l'inauthenticité, la surcharge, le cumul des matières ou des fonctions²⁷³. » Le mouvement de l'orientalisme est en effet souvent associé à d'autres courants artistiques comme le décadentisme et le symbolisme qui ont eux aussi versé dans le kitsch.



Fig.6 Jules Jean Antoine Lecomte du Nouÿ, *Les porteurs de mauvaises nouvelles*, 1871, Ministère des Affaires Culturelles, Tunis

Imagerie populaire et expositions universelles

Cet aspect du pittoresque reprenant toujours les mêmes stéréotypes visuels (le harem, le bain...) dans une mise en scène préparée par l'artiste occidental, est également mis en lumière par Malek Alloula, critique algérien dénonçant les cartes postales colonialistes comme moyen de diffuser le fantasme de la femme algérienne offerte. Le lieu érotique par excellence, le harem, se met en place dans le studio du photographe comme une véritable « machinerie » :

Lieu de la mise en place de l'illusion, le studio, quant à lui, a pour fonction le parachèvement de l'illusion initiale : celle que crée le modèle. Il est de ce fait la scène de l'imaginaire, indispensable à l'accomplissement du désir, le lieu propice. Toute la « machinerie » des accessoires – que le photographe ordonne autour du modèle et sur lui (trompe-l'œil, meubles, tentures, bijoux, objets divers) – vise à suggérer l'existence d'un cadre naturel dont le

²⁷³ Trésor de la Langue Française, article « kitsch ».

« réalisme » bricole se veut une authentification supplémentaire qui n'est jamais de trop²⁷⁴.

La carte postale, prolongeant et reprenant la fonction de la peinture orientaliste, est « avant toute chose un art du simulacre, au sens théâtral et compensatoire du terme²⁷⁵. » L'extrême réalisme d'une peinture ou même d'une photographie n'empêche pas toute une mise en scène que les critiques ont bien perçue : « Un décor peint, des rideaux au mur- une scène de pur théâtre digne d'un opéra. Est-ce Cléopâtre ou Salomé ? Pour quelle scène fatale a-t-elle levé ses sept voiles²⁷⁶ ? ». Le XIX^e siècle et surtout la fin du siècle, s'impose comme une période de production d'images très intense :

Les représentations matérialisées dans les images ont d'autant plus d'effet qu'elles sont multipliées abondamment. Une migration à travers différents medias graphiques renforce leur diffusion et leur prégnance. L'Europe de la fin du XIX^e siècle fut submergée d'un flot d'images tel qu'elle n'en n'avait jamais connu. Il n'y a pas que la quantité produite qui soit ahurissante, mais aussi le nombre de nouvelles techniques d'impression. On lança de nouvelles sortes d'images. Elles étaient conçues soit pour être collectionnées, comme c'était le cas pour les chromos, les découpages, les portraits-cartes de visite, soit pour faciliter la communication comme les cartes postales illustrées²⁷⁷.

La femme orientale sexuelle disponible fut associée à la violence par le biais de « l'image du despote oriental décadent, assoiffé de sang [...] employée dans le but de diffamer des sultans contemporains²⁷⁸. »

²⁷⁴ Malek Alloula, *Le harem colonial : images d'un sous-érotisme*, Séguier, Paris, 2001, p.20.

²⁷⁵ *Ibid.*, p.48.

²⁷⁶ Benjamin, *Orientalism*, p.211 : « A painted decor, wall hangings- a scene of pure theatre worthy of opera. Is it Cleopatra or Salome? For what fatal scene has she raised her seven veils? »

²⁷⁷ Wolf-Dieter Lemke, *Représentations de l'Orient, imagerie populaire fin de siècle*, Beyrouth, Dar An-Naharp, 2004, p.25-26.

²⁷⁸ *Ibid.*, p.39.



Fig.7 Charles Naudet, *Charmeuse*, Photographie, 1903



Fig.8 Abdulhamid et son harem, carte postale métamorphique, Collection Gérard Levy, Paris

Les cartes postales et photographies ne font que reproduire à une échelle différente la mise en scène (à la fois esthétique et politique) des grandes expositions coloniales. Véritables temples du tourisme sur place, elles se déployaient sous la forme de gigantesques théâtres dans lesquels se jouaient des scènes résolument artificielles et préparées, promues cependant comme absolument réelles et authentiques. Importés comme des produits, les indigènes jouaient à volonté des tâches artisanales « qui semblaient appartenir à un autre âge²⁷⁹ ». Le succès de ces expositions reposait entièrement sur leur « présentation théâtrale²⁸⁰ », laquelle mêlait

²⁷⁹ Zeynep Celilik et Leila Kinney, « Ethnography and exhibitionism at the Expositions Universelles », 286-329, *Genealogies of Orientalism: History, Theory, Politics*, ed. Edmund Burke III et David Prochaska, University of Nebraska Press, Lincoln et London, 2008, p. 291 : « Architecture provided and “authentic” setting and a visual summary of the represented culture. [...] “Natives” were placed in this scenery, dressed in regional costumes and performing artisanal tasks that seemed to belong to another age. »

²⁸⁰ *Ibid.*, p.292 : « Ultimately, however, the success of the ethnographic displays rested on their

documentation et spectacles annoncés comme culturellement authentiques. En 1878, les théâtres se sont multipliés dans les expositions, annonçant une « seconde vague de théâtralisation²⁸¹ » et devinrent bientôt indispensables, présentant musique, tableaux vivants de la vie quotidienne comme la célébration d'un mariage ou le shopping au bazar. En 1889, « les quartiers indigènes firent leur entrée²⁸² » au sein des expositions universelles : Pavillon de la Tunisie, Pavillon de l'Algérie, La Rue du Caire, mais aussi Mosquée Arabe, Pavillon Arabe, Maison Egyptienne...et les « mises en scène illusionnistes tridimensionnelles²⁸³ » comme le panoptica²⁸⁴, le diorama²⁸⁵, le panorama²⁸⁶, le cosmorama²⁸⁷ ou le maréorama²⁸⁸, devinrent au tournant du XX^e

theatrical presentation.»

²⁸¹ *Ibid.*, p.298 : « Introduced, we recall, in 1878, in what could be designated a second wave of theatricalization in the ethnographic displays, the belly dance was situated within the orbit of popular dancing. »

²⁸² Lemke, p.51.

²⁸³ *Ibid.*, p..53.

²⁸⁴ *Ibid.*, p.67 : « Les panoptica fonctionnaient comme des kaléidoscopes à miroirs multiples, divertissant le public dans l'espace étroit d'une arcade commerciale. »

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 81 : « Les dioramas étaient des représentations scéniques dans lesquelles apparaissaient des objets tridimensionnels, qui se fondaient indistinctement dans un arrière-plan peint avec réalisme. Observés en général à travers une ouverture, ils créaient de parfaites illusions. »

²⁸⁶ *Id.* : « Les panoramas se prêtaient à des mises en scène à grande échelle. Installés dans des rotondes, ils comprenaient une machinerie qui permettait soit au public, soit aux images, d'effectuer des rotations. [...] L'architecture des panoramas pouvait revêtir une apparence orientale également. »

²⁸⁷ Cosmorama (du grec *cosmos*, monde, et *orama*, vue, représentation), spectacle de curiosité établi à Paris, en 1808, sous l'ancienne galerie vitrée du Palais-Royal, par un abbé piémontais, Gazzera, dont le but était de former une collection de tableaux à la gouache et à l'aquarelle, représentant les sites et les monuments remarquables du monde entier. On regardait ces tableaux, dont le nombre monta à près de 800, à travers des verres d'optique. Ils étaient disposés horizontalement autour d'une table semi-circulaire, réfléchis par des miroirs placés vis-à-vis, mais diagonalement, et éclairés par des lampes placées de manière à ne pouvoir se refléter dans les miroirs. Les lentilles convexes par lesquelles regardait le spectateur correspondaient à ces miroirs. Par suite de la construction de la nouvelle galerie du Palais-Royal, le Cosmorama se transporta, en 1828, dans le passage Vivienne, où il ferma en 1832. Les tableaux, dont on n'avait conservé que les meilleurs au nombre de 260, furent donnés par Gazzera, les uns à ses amis, les autres aux villes de Mondovi, Velletri, Avignon et quelques autres. Les notices des diverses expositions du Cosmorama ont été recueillies en 3 vol. in-8°. Définition du site <http://www.cosmovisions.com/artCosmorama.htm>

²⁸⁸ Lemke, p.83 : « Les maréoramas tentaient de simuler une situation en mer, à bord d'un bateau, et observant le défilement d'une côte. Une des plus célèbres attractions de l'exposition parisienne de 1900 fut une traversée de Marseille à Oran. Le bateau de mer bougeait et de l'eau de mer était projetée sur le public à tel point qu'on raconte que certains en eurent le mal de mer. A « l'arrivée » à Oran, les passagers entraient dans un café arabe, où des danseuses du ventre les attendaient. »

siècle (1896-1905) des représentations - à but plus divertissant qu'instructif- plus au moins authentiques de l'Orient.

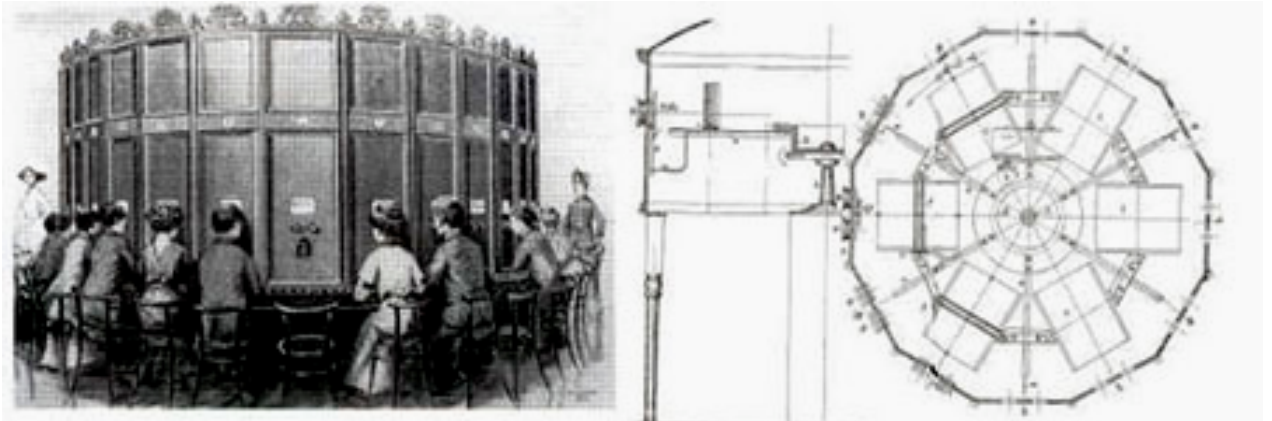


Fig.9 Le « Kaiserpanorama » (« Panorama de l'Empereur »), dispositif de vision stéréoscopique de 1900 pour 25 personnes

Costumes et jeu

En 1908 paraît une nouvelle traduction des *Mille et une Nuits* par le Dr Joseph-Charles Mardrus et avec cet événement, une nouvelle forme d'orientalisme envahit les domaines de la mode et du théâtre parisien. Les décors et les costumes du russe Léon Bakst font renaître, un siècle exactement après l'Égypte imaginaire de Schinkel, l'orientalisme sur scène :

[Les peintres] se montrèrent sensibles à la vague orientaliste qui submergeait Paris. En 1910, le succès du ballet *Shéhérazade* réglé par Diaghilev (à partir des *Mille et une nuits*) fut un événement clé : les décors et costumes conçus par Leon Bakst offraient de brillantes et audacieuses combinaisons de masses colorées—bleu saphir, rouge émeraude, orange et rose saturés. La scénographie orientalisante de Bakst, son mélange de couleurs « sauvages », l'ornementation extravagante et la chair nue des danseurs lui valurent le titre de « Delacroix du costume », selon la formule de Péladan²⁸⁹.

²⁸⁹ Ursula Prunster, « From Empire's end : Australians as Orientalists, 1880-1920 », *Orientalism : Delacroix to Klee*, p.51 : « [Orientalist artists] proved [themselves] receptive to the fashionable Orientalism sweeping through Paris. The success of Diaghilev's 1910 ballet *Shéhérazade* (based on the *Thousand and One Arabian Nights*) was a key event : the sets and costumes had been designed by



Fig.10 Leon Bakst, *Schéhérazade, La sultane bleue*, costume pour la production de Diaghilev à Paris avec Les Ballets Russes, 1910



Fig.11 Leon Bakst, *Décor pour Shéhérazade*, production de 1916

Les rapports entre les fantasmagories orientalistes scéniques, l'architecture et la peinture orientaliste au XIX^e siècle furent si complexes et riches que le Dahesh Museum of Art de New-York organisa en 2004 une exposition intitulée *Staging the Orient : Visions of the East at La Scala and the Metropolitan Opera*. Le directeur de l'exposition rappelle dans son introduction au catalogue que :

Leon Bakst using brilliant and unexpected combinations of mass colour – sapphire blue and emerald green, intense pink and orange. Bakst's Orientalist scenography, his interplay of « savage » colours, extravagant ornament and the bared flesh of dancer's bodies inspired Péladan to call him « the Delacroix of costume ». »

L'histoire de l'opéra est aussi l'histoire du théâtre. Cette exposition révèle l'extraordinaire variété de conventions architecturales utilisées en scène pour suggérer l'Orient. [...] Comme cette exposition le prouve, l'Est imaginaire créé par ces artistes sur scène ont influencé l'histoire du design à la fois sur et en dehors de la scène, à travers toute l'Europe occidentale et aux Etats-Unis jusqu'à ce jour²⁹⁰.

Stephen Edidin explique tout d'abord les liens entre peinture et opéra par l'usage de la perspective :

Au dix-neuvième siècle, l'art académique et l'opéra allaient de concert. Dans le domaine de l'art académique, les peintres utilisaient principalement la perspective pour impartir une tri-dimensionalité à la surface plane de la toile. Cette technique fut adoptée par les décorateurs d'opéra, qui étaient aussi des peintres. Les progrès de l'éclairage entraînèrent les décorateurs à travailler sur l'ensemble du plateau en profondeur, et plus seulement sur l'avant scène éclairée à plat, ce qui aboutit, en utilisant la perspective, à créer une réalité en trois dimensions²⁹¹.

Avec des décors de plus en plus réalistes, le jeu des comédiens change également et les chanteurs s'adaptent en copiant des poses empruntées à la peinture académique, dont les modèles étaient dérivés des sculptures grecques et romaines. L'opéra devient « une peinture d'histoire mouvante²⁹² ». Cet effet de miroir et d'influence réciproque permet de mieux appréhender les relations entre peinture (gravures et cartes postales), décors de théâtre et architecture, dont les frontières restent floues lorsqu'il s'agit de déterminer précisément quelle forme d'art influence l'autre. Ce qui est par contre

²⁹⁰ *Staging the Orient : Visions of the East at La Scala and the Metropolitan Opera*, organisée par Vittoria Crespi Morbio et Stephen R. Edidin, Dahesh Museum of Art, New York, 2004, p.6 : « The history of opera is also the history of theater. This exhibition reveals the extraordinary range of architectural conventions utilized onstage to suggest the Orient. [...] As the exhibit demonstrates, the imaginary East that these artists created onstage ultimately influenced the history of design on- and offstage- throughout Western Europe and the United States and up to the present day. »

²⁹¹ *Ibid.*, p.7 : « In the 19th century academic art and opera ran a parallel course. In academic art perspective was the basic technique by which an artist created a three-dimensional view on the flat surface of a canvas. This technique was passed on to opera designers, who were themselves, painters. With improvements in lighting, designers changed from staging only the flatly illuminated proscenium to staging in depth and, through the use of perspective, to creating a three-dimensional reality. »

²⁹² *Id.* : « Within this reality singers struck poses and mimed expressions that were borrowed from academic art, which in turn had borrowed them from the study of Greek and Roman sculpture. The highest form of academic art was history painting, a multfigured narrative image that told a story, and opera became a moving history painting. »

certain est l'existence d'échanges (jusqu'au vertige) entre ces trois domaines. La critique du XIX^e siècle et jusqu'à nos jours continue cependant de qualifier ce mouvement de particulièrement « théâtral ». Il s'agit de voir à présent dans le détail, quels sont les éléments qui peuvent justifier cette constante référence.

L'arche comme élément théâtral

Les tableaux orientalistes, tout comme les peintures historiques, se déploient sur de grands canevas que le peintre surcharge de détails et de couleurs, illustrant l'aphorisme d'Aristote : « *natura abhorret vacuum* » « la nature a horreur du vide », repris par Baudelaire à propos des œuvres de Delacroix : « Dans presque tous les peintres qui ne sont pas coloristes, on remarque toujours des vides, c'est-à-dire de grands trous produits par des tons qui ne sont pas de niveau, pour ainsi dire ; la peinture de Delacroix est comme la nature, elle a horreur du vide²⁹³ »

Parmi les nombreuses références à la théâtralité que nous avons répertoriées, celle de Christine Peltre a retenu notre attention, car elle est une des rares historiennes de l'art à tenter d'expliquer l'origine de cette impression de « théâtralité ». Dans un premier temps, Peltre se focalise sur la présence physique de la peinture, qui, tout comme la peinture d'histoire, s'effectuait sur de grands canevas. L'historienne reconnaît l'ampleur de cette approche effectuée par les peintres : « La représentation de l'Orient est souvent conçue de manière emphatique, théâtrale, comme inspirée par

²⁹³ Charles Baudelaire, « Salon de 1846 », chapitre IV « Eugène Delacroix », *Œuvres complètes II*, ed. Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1976, p.439.

la scène d'opéra²⁹⁴. » Argumentant que cette façon de faire relève du mouvement romantique, Peltre consacre tout un chapitre à la relation entre peinture et théâtre : « Un théâtre de passions. » Pourtant, un problème se pose d'emblée : en effet théâtre et opéra, s'ils sont souvent associés ou considérés comme interchangeables constituent deux domaines bien différents. Le terme d' « opéra » qu'elle applique à une peinture de Jean-Joseph Benjamin-Constant (fig.12) se réfère principalement pour l'auteur aux passions et à une certaine forme de « grandeur » ; grandeur du sujet traité (le sultan Mehmed II entre dans la ville de Constantinople, marquant ainsi la victoire de l'empire ottoman), caractère grandiose du décor et taille du tableau.



Fig.12 Jean-Joseph Benjamin-Constant, *Entrée de Mehmed II dans Constantinople*, 1876, Musée des Augustins, Toulouse

²⁹⁴ Peltre, *Orientalisme*, p.145.

Selon Peltre, la théâtralité de cette peinture résiderait dans « l'arche monumentale²⁹⁵ » que l'on peut observer dans plusieurs des œuvres de Constant, qui, selon le critique Gustave Larroumet, dessine le drame et l'opéra²⁹⁶ ; « la théâtralité, due ici au décor, s'accroît par l'exaltation de passions - cruauté ou jouissance²⁹⁷. » L'argument pourrait être reformulé ainsi : la théâtralité de ce tableau est identifiable par le décor (l'arche). Mais en quoi exactement cette arche imposante qui encadre la scène principale renvoie-t-elle au théâtre ? Ne s'agit-il pas ici d'un exercice de composition, ou d'un simple jeu de perspective ? Tels sont les points que notre investigation va tenter d'éclaircir dans une perspective chronologique et historique, à la confluence de trois formes d'arts : l'architecture, la peinture et le théâtre.

Par ailleurs, si l'on choisit une autre peinture orientaliste du peintre Fausto Zonaro (fig.13), dépeignant le même sujet, dans le même décor, on s'aperçoit qu'elle semble moins « théâtrale », quand bien même l'arche est présente en décor de fond structurant la scène. Comparer ces deux œuvres permettra donc d'isoler les éléments qui justifient une telle différence de jugement.

²⁹⁵ *Ibid.*, p.147.

²⁹⁶ Guillaume Larroumet, « Benjamin-Constant », *Le Figaro*, Juin 18, 1896 : « Chez Benjamin-Constant, il y a du drame et de l'opéra. »

²⁹⁷ Peltre, *Orientalisme*, p.147.



Fig.13 Fausto Zonaro, *Le sultan Mehmed II entre dans Constantinople*, 1896, salle du Trône – Palais de Dolmabahçe, Istanbul, Turquie

Piranèse et les frères Valeriani

En premier lieu, on peut retracer les origines de l'élément pictural de l'arche jusqu'au XVIII^e siècle, dans les œuvres des architectes italiens, et principalement chez des décorateurs de théâtre. L'arche tient par exemple une place proéminente dans l'œuvre du célèbre graveur italien Giovanni-Battista Piranesi, dit Piranèse. Avec près de mille gravures, cet artiste a imposé son style original où la recherche de la perfection architecturale selon le modèle antique se mêle à un univers étrange où les prisons (*Invenzioni capricciose di Carceri*) servent de décor à son imaginaire. Ainsi que le remarque Janine Barrier,

Les Prisons ne sont pas des projets, elles ne peuvent en aucun cas être réalisées dans la réalité. Elles ne peuvent pas davantage être des mises en scène de théâtre, bien qu'elles gardent le souvenir de tout ce que le graveur a

appris chez les frères Valeriani, et dans les ouvrages des Bibiena, car elles ne présentent aucun espace compatible avec une scène²⁹⁸.

Une information cruciale pour la généalogie de l'élément « arche » se détache dans la biographie de Piranèse ; en effet de 1740 à 1742, l'artiste s'initie à la réalisation de décors de théâtre avec les frères Giuseppe et Domenico Valeriani de Venise. L'arche comme élément clé des dessins de Piranèse remonterait de fait effectivement au théâtre, par le biais de la tradition des projets de décors des artistes italiens tels que les Galli-Bibiena et les Valeriani. Par exemple, la figure 14 représente un dessin pour un décor de théâtre en six panneaux, qui une fois réalisés pour la scène, glisseraient sur le plateau ou disparaîtraient dans la coulisse, permettant différentes combinaisons.



Fig.14 Giuseppe Valeriani, *Dessin pour un décor de scène en six panneaux*, rayon encre, aquarelle, et feuille d'or, 1761, The Courtauld Institute of Art, Londres

Ces fragments de caprices architecturaux, conçus pour des décors de scène, combinent le réel et l'imaginaire à des fins spectaculaires. Si l'on considère à présent la figure 15, nous remarquons que la porte centrale (sur le dessin) aurait pu être une entrée utilisable pour des acteurs. La façade du bâtiment représenté à droite de l'arche aurait pu être un élément solide du décor, recouvert d'une toile peinte. Les lignes au

²⁹⁸ Janine Barrier, *Piranèse*, Bibliothèque de l'Image, Paris, 1995, p.7.

bas du dessin (dans la légende) explicitent comment chaque partie devait être reliée l'une à l'autre pour assembler le décor.



Fig.15 Serafino Brizzi (1684-1737), *Dessin pour un décor de scène*, crayon, encre et aquarelle sur papier, The Courtauld Institute of Art, Londres

Ainsi, si la technique de l'arche utilisée dans le tableau orientaliste de Benjamin-Constant (fig.12) remonte au début du XVIII^e siècle, et trouve effectivement son origine dans les dessins préparatoires de décors de théâtre, il reste à déterminer si le peintre était conscient de cette filiation et voulait produire un effet « théâtral ».

Bibiena et la scène d'angle

Outre le motif de l'arche, la perspective constitue un second élément permettant de tracer un lien entre peinture et théâtre, en particulier l'effet de perspective à points de fuite multiples. Au début du XVIII^e siècle, Ferdinando Bibiena (1657-1743), membre de la célèbre famille d'architectes et de peintres

italiens les Galli-Bibiena, inventa la scène d'angle (*scena per angolo*) en utilisant deux ou plusieurs points de fuite pour la perspective sur les côtés du décor, au lieu d'un seul pour une perspective centrale comme l'avait établi Sebastiano Serlio au XVI^e siècle²⁹⁹, règle que les décorateurs de théâtre avaient suivie tout au long du XVII^e siècle. En 1819, Antonio Basoli, le « dernier représentant de la grande famille de décorateurs, les Bibiena » produit un « travail monumental de décors de théâtre³⁰⁰ », pour, entre autres, l'opéra de Meyerbeer *Semiramide riconosciuta* représenté à Turin.

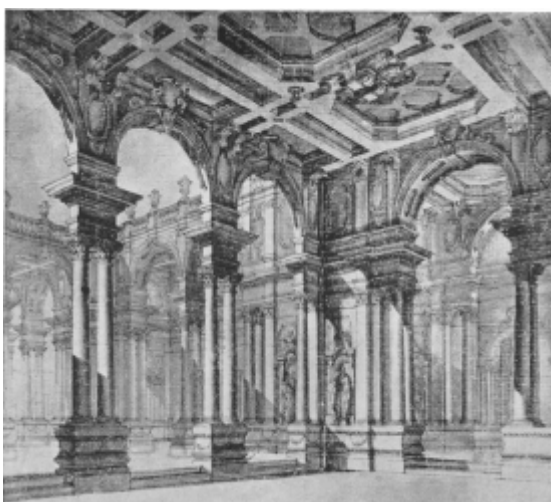


Fig.16 Attribué à Giuseppe Galli Bibiena, *Dessin de scène d'angle pour un décor de théâtre*, crayon et lavis. Don de Cornelius Vanderbilt

Contrairement au tableau de Fausto Zorano (fig.13), le tableau de Benjamin-Constant (fig.12) utilise un effet manifestement similaire à celui de la scène d'angle pour le décor représentant l'arche principale de Constantinople, ce qui justifierait que Peltre qualifie ce tableau précisément de « théâtral » — mais elle n'explicite pas cette remarque. Un autre effet qui a pu également conduire à cette conclusion, la contre-

²⁹⁹ Alpheus Hyatt Mayor, « The Bibiena Family », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol. 4, No. 1 (Summer, 1945), pp. 29-37.

³⁰⁰ Lemaire, *L'Univers des Orientalistes*, *op. cit.*, p.111.

plongée, présente dans le tableau de Benjamin-Constant et absente de celui de Zorano, ne représente pourtant pas un élément caractéristique du théâtre, mais plutôt de la photographie. Celle-ci ayant déjà été inventée au moment où Benjamin-Constant a peint *L'Entrée de Mehmet II*, on pourrait supposer que la contre-plongée photographique a pu influencer la composition de cette œuvre. Pourquoi choisir alors de se référer au théâtre plutôt qu'à l'art photographique ou aux règles de la grande tradition picturale ? Certes, l'effet obtenu par la contre-plongée est indéniablement « dramatique », c'est-à-dire frappant, mis en scène, disposé afin de créer un effet spectaculaire, mais cela n'autorise pas le critique à s'emparer de l'ensemble du champ lexical du théâtre, en prétendant expliquer une œuvre à l'aide de qualificatifs tels que « théâtral », « dramatique » ou « spectaculaire », qui ne sont manifestement pas utilisés dans un sens technique, et de manière apparemment interchangeable. En quoi, par exemple, *L'Entrée de Mehmet II* tient-elle plus précisément de l'opéra que de la tragédie, équivalent pictural de la peinture d'histoire ? L'une des hypothèses qui se présentent à l'esprit est qu'il s'agit ici de la part d'historiens de l'art comme Peltre d'un emprunt de vocabulaire motivé par le manque de termes plus descriptifs dans le domaine de la peinture.

Quoi qu'il en soit, les projets de décor doivent être analysés et approchés comme tels, et non comme la représentation effective du décor sur scène pendant le spectacle ; ils s'inscrivent d'abord dans une tradition picturale, et non théâtrale. De plus, l'architecture, par nature, se rapproche du théâtre en ce qu'elle « produit un décor qui invite à l'idéalisation de la vie quotidienne³⁰¹. » Alberto Ferlanga évoque

³⁰¹ Karsten Harries, « Theatricality and re-presentation », *Perspecta*, Vol.26, *Theater, Theatricality, and Architecture* (1990), pp. 21-40, the MIT Press on behalf of *Perspecta*, p.39 : « The distinction between

aussi cette « théâtralisation³⁰² » de l'architecture en précisant toutefois que ce procédé ne s'applique pas à tout le bâtiment, mais seulement à des parties caractéristiques, comme des colonnes ou des toits.

Évolution

Ainsi, les arches de l'antiquité réinventées par Piranèse se transforment en arches orientales pour le XIX^e siècle : le motif des thermes à l'antique est repris dans la peinture orientaliste pour des bains « à la turque ». Nous pouvons ainsi retracer la généalogie picturale grâce aux images présentées dans une étude de Ricci Corrado sur l'art de la scénographie³⁰³. Les figures 17, 18 et 19 révèlent une évolution cruciale dans la détermination de l'arche comme possible élément de référence au théâtre, ou fournit du moins une chronologie logique qui justifierait l'emploi du mot par les critiques à propos de la peinture orientaliste.

architecture and mere building has its foundation in the very essence of building. And from the very beginning, architecture has been theatrical in the sense of providing a setting that invites idealizing representations of everyday life. »

³⁰² Alberto Ferlenga et Stephen Sartarelli, « The Theaters of the Architect », *Perspecta*, pp.191-202, p.197 : « We will how, through a typical “theatrical” process, it is often by means of the “characterization” of certain architectonic elements such as columns, roofs or windows, that the architect comes to define the image of a new project. »

³⁰³ Ricci Corrado, « The Art of Scenography », *The Art Bulletin*, Vol. 10, No. 3 (Mar., 1928), pp. 231-257, College Art Association.



Fig.17 Stefano Orlandi (1681-1760), *Bains impériaux*, Dessin pour décor de théâtre

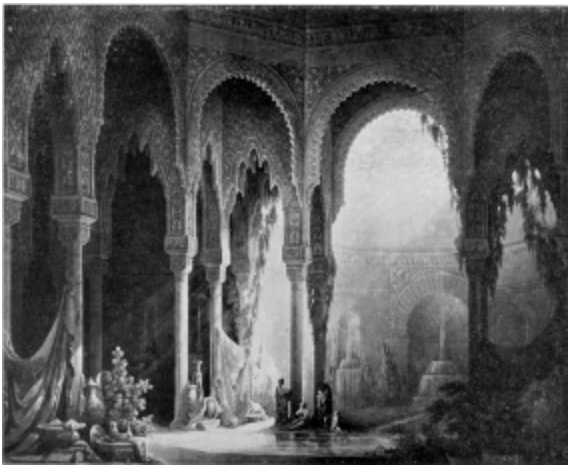


Fig.18 Calisto Cavazzoni-Zanotti (XIX^e siècle), *Bain arabe*, Dessin pour décor de théâtre



Fig.19 Théodore Chassériau, *Le tépidarium*, 1853, Musée d'Orsay, Paris

Des dessins préparatoires pour des décors de scène, un grand peintre orientaliste comme Chassériau a retenu l'importance de l'arche majestueuse, qu'il utilise dans son œuvre *Le tépidarium* (1853) dans un exercice de perspective centrale. Curieusement, le titre suggère une salle de l'antiquité romaine³⁰⁴, alors que le sujet même s'inscrit parfaitement dans une thématique orientaliste qui n'est pas sans rappeler les nombreux tableaux de femmes de harem dénudées ou autres bains à la turque. La reprise des grands styles architecturaux du passé pourrait de même constituer une marque de « théâtralité » selon Karsten Harries qui explique que le mot aurait pris une connotation négative au XX^e siècle :

Pour les modernistes, la théâtralité était bel et bien le péché mortel de la culture du dix-neuvième siècle, tout particulièrement l'architecture, composée de fragments des grands styles du passé réunis en un sorte de patchwork. Et comment défendre la théâtralité? Un comportement théâtral suggère un jeu d'acteur superficiel—« Ne sois pas si théâtral! »—une dissimulation malhonnête de la réalité, en particulier de nous-mêmes, sous des masques et des déguisements. L'authenticité semblerait exclure la théâtralité³⁰⁵.

La théâtralité impose une certaine méfiance concernant les arts illusionnistes de la scène que la peinture orientaliste utilise pour recréer une grandeur des décors, grandeur passée, qui trouve une renaissance dans l'imaginaire de l'Orient, défini avant tout comme un « ailleurs ».

³⁰⁴ Définition du *Trésor de la langue française* : « Pièce voûtée des thermes romains, chauffée modérément et servant de salle de soins et de repos, située entre le caldarium et le frigidarium. »

³⁰⁵ Harries, « Theatricality and re-presentation », p.21 : « Theatricality was indeed one of the cardinal sins with which modernists had charged nineteenth century culture, especially its architecture, decked out with quilting made up of fragments drawn from the great styles of the past. And how can theatricality be defended? Theatrical behavior suggests superficial role playing – “Don’t be so theatrical!” – a dishonest concealment of reality, more especially of our own selves, behind masks and disguises. Authenticity would seem to preclude theatricality. »

La contre-plongée comme effet dramatique ?

Analyse

La peinture de Benjamin-Constant (fig.12) comporte un deuxième élément qui a retenu l'attention des critiques qualifiant cette œuvre de « théâtrale » : la contre-plongée. Ce même effet se retrouve dans une célèbre peinture de Regnault (fig.20) et conduit à la même remarque :

Cinq éléments sont vraiment remarquables dans cette œuvre d'une violence et d'une théâtralité exceptionnelle : sa verticalité, l'intense couleur orange et la complexité de l'intérieur de l'Alhambra, le torse large et musculeux du bourreau maure représenté avec retenue et de façon frontale, l'arrogance brutale de son geste alors qu'il essuie son épée et l'agressivité du premier-plan sanglant qui montre le corps décapité sur les marches³⁰⁶.

³⁰⁶ Hollis Clayson « Henri Regnault's wartime orientalism », *Orientalism's interlocutors: painting, architecture, photography*, ed. Jill Beaulieu and Mary Roberts, Duke University Press, Durham and London, 2002, 132-178, p.141 : « Five things are most striking about the exceptionally theatrical and violent *Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade*: its verticality; the intense orange and intricacy of the Alhambra interior; the expansive muscular torso of the self-possessed, frontal Moorish executioner; the brutal hauteur of his sword-wiping gesture; and the aggressive foreground gore of the bloody decapitated body on the steps. »



Fig.20 Henri Regnault, *Exécution sans jugement sous les rois Maures de Grenade*, 1870, Paris, musée d'Orsay

Hollis Clayson parle en outre de « d'érotisme féroce et de dramaturgie explicitement Delacroixesque » et de « mise-en scène³⁰⁷ ». Si pourtant l'on détaille ses arguments, il paraît difficile d'en rapprocher un seul à l'art théâtral spécifiquement ; certes, on retrouve en fond l'arche dont nous avons expliqué l'importance, mais cet élément n'est même pas cité ici. La « verticalité » de la peinture, qui porte l'attention du spectateur sur l'immense corps obscur qui se dresse parmi des colonnes et crée un certain effet de grandeur, résulte d'un cadrage serré plutôt inattendu, et qui a donc de quoi surprendre et frapper l'observateur ; mais elle possède rien de proprement théâtral.

³⁰⁷ *Ibid.*, p.158-159 : « ferocious eroticism and explicitly Delacroixesque dramaturgy. »

Une tradition picturale

Quant à la contre-plongée utilisée par Regnault, elle n'appartient pas au domaine du théâtre, où la structure de la salle « à l'italienne » la plus couramment utilisée à l'époque place nombre de spectateurs dans une perspective tout à fait inverse, aux balcons et aux loges. Seules certaines personnes privilégiées (les sièges sont plus chers) placées à l'orchestre très près de la scène devront lever le menton pour voir les personnages debout sur scène, mais certainement à un degré moindre que le public du parterre aux XVII^e et XVIII^e siècles, qui assistait au spectacle debout. La couleur orange intense pourrait être attribuée par analogie à un éclairage de scène, à supposer que la critique parle de contraste ou de clair-obscur ; or, il s'agit bien d'un élément purement chromatique, dont on se demande ce qu'il a de spécifiquement théâtral. Le troisième argument, la puissante musculature du torse de l'homme, semble encore plus difficilement admissible dans la mesure où le metteur en scène de théâtre ne peut jamais ménager aux spectateurs un point de vue unique, ni leur imposer une focalisation sur un détail comme peut le faire l'objectif d'une caméra de cinéma (ou d'un appareil photographique). De même, la disposition de la tête décapitée au tout premier plan ne peut tenir qu'à une technique de composition picturale, et non théâtrale : à quelques exceptions notables (notamment le Grand-Guignol), on ne mettait pas en scène de décapitations à l'époque.

On supposera, à la rigueur, que le tableau de Regnault devait être accroché de façon à ce que les yeux des spectateurs se trouvent à la hauteur de la tête, ce qui les forçait à

lever leur regard pour considérer en entier la figure imposante du bourreau ; or, aucun spectateur dans une salle de théâtre de l'époque n'aurait bénéficié d'une telle perspective. On doit donc s'interroger sur la persistance des critiques à revendiquer la théâtralité des tableaux orientalistes, au lieu de se référer à l'histoire de la peinture, qui a depuis longtemps joué avec les perspectives, et notamment la contre-plongée, comme sur cette célèbre toile de Mantegna (fig.21).



Fig.21 Ludovico Andrea Mantegna, *La Vierge aux Chérubins*, 1485, pinacothèque, Brera, Milan

Si la contre-plongée, de nos jours, est plus connue par son utilisation photographique et cinématographique, il s'agit bien d'une technique issue de la tradition picturale de la Renaissance consistant à abaisser le point de fuite central de la perspective, effet encore renforcé par l'accrochage des tableaux en hauteur où dans les panneaux et les fresques disposés dans les parties hautes d'un bâtiment. Un Guercino³⁰⁸ au XVII^e

³⁰⁸ Giovanni Francesco Barbieri dit Guercino (1591-1666) est un peintre de l'Ecole Bolognese, qui a succédé à Guido Reni en tant que Premier Peintre de la Cité, a contribué au développement de la peinture baroque à Bologne, Rome et Naples. Dans la continuation d'Antonio Allegri da Correggio, il peint surtout des scènes en contre-plongée représentant des cieux idylliques.

siècle, et un Tiepolo³⁰⁹ au XVIII^e fournissent les meilleurs exemples de cette utilisation de la contre-plongée dans la peinture baroque, qui sert à communiquer une impression de grandeur et d'élévation. On voit donc que, à l'instar des ruines et autres caprices architecturaux, la contre-plongée, annoncée comme « théâtrale », participe finalement d'une tradition picturale bien établie, et reconnue par l'histoire de l'art : où résiderait alors sa prétendue théâtralité ?



Fig.22 Giovanni Battista Tiepolo, *Persée et Andromède*, 1731, The Frick Collection, New York

Grand spécialiste de la peinture orientaliste, Roger Benjamin, souligne lui aussi la théâtralité du tableau de Regnault sans pour autant la justifier : « L'héritage de Regnault était contenu dans son *Exécution sommaire sous les rois Maures de Grenade*, qui diffusa ses ondes de choc au musée du Luxembourg³¹⁰. » Selon lui,

³⁰⁹ Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770), peintre et graveur vénitien, fût l'un des derniers grands décorateurs baroques italiens à opérer à l'étranger.

³¹⁰ Benjamin, « The Oriental Mirage », p.19 : « Regnault's own legacy was encapsulated in his *Summary execution under the Moorish kings of Grenada*, which spread the shock-waves of its theatrical violence through the Musée du Luxembourg. »

cette représentation picturale de la violence contribue à une certaine grandeur assimilée à la théâtralité : « De tels massacres théâtraux ayant lieu dans des harems ou des palais devinrent la source de la célébrité de Benjamin Constant. M. Benjamin-Constant doit sa carrière à un solide talent théâtral³¹¹. » De nouveau, il faut nous interroger, face à de telles affirmations, sur le raisonnement qui attribue au théâtre des caractéristiques dont il était alors dépourvu, afin de décrire des tableaux en termes de « théâtralité » pour mieux en exprimer la puissance expressive. Encore une fois, on retrouve l'argument discutable que la violence est théâtrale, alors qu'on ne pouvait représenter sur scène des meurtres. Bien au contraire, ce sont les féeries théâtrales (sujets à caractère merveilleux inspirés des contes de fées et spectacles à machines) qui étaient en vogue à l'époque, au côté du vaudeville et du mélodrame.

Conclusion

Comprendre l'histoire de l'art

L'hypothèse du « massacre » ou de la violence comme étant particulière au mouvement orientaliste peut être définitivement écarté au regard de l'argument de MacKenzie, qui affirme que ces préoccupations appartiennent à une imagerie déjà en place, celle, « turbulente et violente du Romantisme. » D'où, poursuit-il, « cette

³¹¹ Benjamin, *Orientalism*, p.125 : « Such theatrical massacres in harems or palace grounds became the source of Benjamin Constant's notoriety » Ary Renan, « La peinture orientaliste », p.86 : « M. Benjamin-Constant owes his career to a theatrical and robust talent ».

fascination pour les éruptions volcaniques, les tempêtes, les désastres, les massacres et les animaux les plus sauvages, avec des ruines et des meurtres³¹². »

Ainsi, les éléments picturaux censément propres à l'orientalisme apparaissent comme des symboles ou des métaphores, liées à des notions (la sexualité, la violence, la peur, la force) déjà abondamment traitées en peinture à travers d'autres champs thématiques (l'Empire Romain) et d'autres courants artistiques (Le Romantisme). S'il est aisé de repérer les thèmes orientalistes récurrents, il est bien moins facile de comprendre pourquoi critiques et artistes se réfèrent aussi systématiquement au théâtre pour décrire et expliquer ce type de peintures. De quelle manière, dans quel élément précis la théâtralité s'exprime-t-elle ? MacKenzie, après avoir démontré que des éléments comme le cheval ou le lion, loin de constituer une innovation, s'inscrivent dans un jeu de métaphores, de références et d'exercices picturaux fort anciens³¹³, explique que l'Orient est un faux-semblant qui joue dans la peinture le rôle d'un simple « décor de fond théâtral pour une imagerie violente déjà établie³¹⁴. » Pourtant, l'ensemble des tableaux orientalistes reste envisagé comme « théâtral » par les critiques d'aujourd'hui autant que les artistes de l'époque, bien que chaque élément désigné comme vecteur de théâtralité puisse soit être replacé dans une tradition picturale, soit disqualifié dans la mesure où son rapport avec le théâtre est impossible à établir. S'agirait-il alors purement d'un problème de vocabulaire ?

³¹² MacKenzie, *Orientalism*, p.54 : « The essence of Romanticism lay in violent and turbulent imagery. » « Hence the fascination with volcanic eruptions, storms, disasters, massacres and the wildest of animals, with ruins [and] murder[s]. »

³¹³ MacKenzie évoque le monde de la chevalerie, qui réapparaîtrait sous le déguisement de l'orientalisme p.55 : « The oriental canon is packed with chivalry. »

³¹⁴ *Id.* : « The Orientalists took up the theme, and lions and horses abound in their paintings. But the "Orient" was largely incidental, merely a theatrical backdrop to an established violent imagery. »

Distinguer les différentes réalités

En séparant les éléments d'un « décor », qui serait théâtral, face aux éléments appartenant manifestement à une tradition picturale (des ruines, un lion, un cheval, un cavalier...). MacKenzie suggère une piste de réflexion intéressante mais qui pose d'autres problèmes : qu'est-ce ce qui constitue, concrètement, ce décor ? Une lumière particulière ? Le sable ? Le soleil ? Le ciel sans nuages ? Un paysage profondément différent de ceux de l'Europe, au point de n'être imaginable que sur une scène ? « Les Britanniques cherchaient à s'échapper d'un monde industriel fade à travers des spectacles et des installations théâtrales de toutes sortes. Flaubert décrivait l'Égypte comme un immense décor de théâtre, et de fait, l'attrait de l'Orient était sa théâtralité³¹⁵ » propose McKenzie, confirmant ainsi que ce serait les pays orientaux eux-mêmes, et non simplement leur représentation en peinture, qui seraient théâtraux, c'est-à-dire, susceptibles d'accueillir les projections des Européens d'une violence et d'une sexualité exacerbées. Les paysages, les bâtiments et les costumes apparaissent comme les composantes d'une vision de fantaisie, d'une façon de représenter le monde qui, pour les Occidentaux, n'existe que sur scène, où peut s'exprimer toute la magie de l'inconnu et de la différence : « Comment peut-on être Persan ? » s'exclament les Français des *Lettres Persanes*³¹⁶, ne pouvant concevoir une telle existence ailleurs que dans la fiction.

³¹⁵ *Ibid.*, p.63 : « The British sought escape from a drab industrial world in shows and theatrical displays of all sorts. Flaubert described Egypt as having the air of an immense theatre set, and indeed one of the great attractions of the East was its theatricality. »

³¹⁶ Charles de Secondat, Baron de Montesquieu, *Lettres persanes*, Amsterdam, 1721.

Le propos de MacKenzie montre qu'il place sur le même plan trois phénomènes bien distincts :

David Roberts, Adrien Dauzats et Jules Laurens avaient reçu une formation de peintres-décorateurs de théâtre. Plus tard dans le siècle, des orientalistes tels que Clairin, Jean-Joseph Benjamin Constant et Frank Brangwyn furent employés à décorer des théâtres, des opéras, des hôtels et autres bâtiments publics importants en France, en Grande-Bretagne et aux États-Unis. Le théâtre du dix-neuvième siècle se caractérise par les mises-en-scène spectaculaires, l'esprit du mélodrame et une créativité éclectique. Par ailleurs, les panoramas et dioramas si prisés à l'époque prenaient volontiers pour sujet les cités et les antiquités orientales. Le peintre orientaliste Carlo Bossoli, par exemple, travailla aussi sur des panoramas. L'Orient fournissait un matériau abondant pour ce genre de représentations à grand spectacle. De fait, considérer les tableaux orientalistes comme le prolongement du décor de théâtre nous offre des clés importantes pour le décryptage de leur sens. Les panoramas, les dioramas, les paysages, les monuments et les scènes de bataille prodiguent une abondance de spectacle. Le motif du marché aux esclaves [...] peut se rattacher au mélodrame, qui traitait invariablement de l'honneur ou de la déchéance féminins³¹⁷.

Cette démarche présente au moins l'avantage d'identifier avec précision les liens qui rattachent la peinture orientaliste au théâtre ; elle montre aussi que ces liens restent indirects et ténus.

³¹⁷ MacKenzie, p.63 : « David Roberts, Adrien Dauzats and Jules Laurens were trained as painters of theatre sets. Later in the century, Orientalists like Clairin, Jean-Joseph Benjamin Constant and Frank Brangwyn were employed to decorate theatres, opera houses, hotels and other major public buildings in France, Britain and the United States. The nineteenth-century theatre was characterized by its spectacular productions, its melodrama, and its creative eclecticism. Moreover, a favourite subject of the highly popular panoramas and dioramas of the period was eastern cities and antiquities. Carlo Bossoli was an Orientalist painter who also worked on panoramas. The East provided ample scope for all of these theatrical and visual spectacles. Indeed, viewing Orientalist paintings as an extension of the theatre offers an important key to unlocking meaning. Panoramas, dioramas, landscapes, monuments and battle scenes offer spectacle in plenty. Pictures of slave market [...] can be related to melodrama, which invariably involved aspects of female honour or fall from grace. »

Intégrer l'horizon d'attente

Notre étude des costumes et des arches a prouvé que les peintres étaient bien souvent en contact avec le théâtre, influencés par celui-ci, parfois malgré eux. Nous avons vu que certains de leurs clients les pressaient de reprendre dans leurs peintures tel panneau peint ou tel costume vu sur scène. C'est indéniablement dans le cadre du théâtre et des amusements populaires (comme les panoramas, dioramas, cosmoramas, maréoramas ou autres lanternes magiques) qu'on attribue à l'Orient des figures déclinées ensuite dans les autres arts, y compris la peinture. Le public, les clients, les jurys de salon s'attendent à retrouver sur la toile l'Orient tel que le théâtre l'a préalablement figuré, si bien que la notion d'horizon d'attente semble cruciale dans la tentative de déterminer ce qui constitue la théâtralité de la peinture orientaliste.

Il est important d'insister sur le fait que l'image de l'Orient se développe en même temps que des formes inédites de diffusion et d'imprimerie, telles que la carte postale, les chromos, l'impression sur boîte, les affiches, la photographie... Cet horizon d'attente contient une très forte valeur sensationnelle et un désir de « spectaculaire » :

Les aspects orientalistes du théâtre spectaculaire n'ont jamais été analysés pour les relations avec les autres arts ou bien pour les attentes du public en considérant ce curieux mélange d'excitation, d'évasion et d'éducation [...] il est nécessaire de connecter le théâtre spectaculaire aux autres formes visuelles, notamment le panorama, le diorama et le cosmorama³¹⁸.

³¹⁸ *Ibid.*, p.189 : « The orientalist aspects of the spectacular theatre have never been analyzed for their relationship with the other arts or for the expectations of their audiences in terms of curious blend of excitement, escapism and education.. [...] it is necessary to connect the spectacular theatre to other visual forms, notably the panorama, the diorama and the cosmorama. »

Cette affirmation reste valide si nous la renversons : la peinture orientaliste n'a jamais été analysée dans son rapport avec les autres arts visuels de l'époque, en dépit de ses liens évidents avec le théâtre : la formation des peintres, la reproduction de décors en peintures, la représentation dans le tableau de costumes de théâtre, ainsi que des éléments empruntés à la scène comme l'arche et le rideau.

Déterminer les mauvais emplois

Cependant, nous avons également démontré un emploi erroné du terme « théâtralité » par des critiques, qui, soit n'apportent aucune explication comme si le terme portait en lui-même sa justification, ou soit utilisent un emploi déplacé du terme, comme dans les nombreux cas où « théâtralité » semble interchangeable avec « spectaculaire » ou « dramatique ». Dans les exemples que nous avons répertoriés (voir Peltre, Clayson, Benjamin plus haut), la plupart des critiques évoquent une « théâtralité » de la peinture pour transcrire un effet : frappant ou impressionnant. Dans ces cas précis, ne conviendrait-il pas d'employer plutôt un mot plus exact comme par exemple « monumental » lorsque la présence d'arches imposantes ou de gigantesques ruines colorent le jugement des historiens de l'art ?

2. Qui est propre aux monuments; qui en a les particularités et notamment le caractère grandiose, imposant. Caractère, style monumental; architecture, peinture, sculpture monumentale; escalier, tombeau monumental; cheminée, construction, fontaine, fresque monumentale. Les plantureuses granges monumentales à piliers et en arcades (MICHELET, Journal, 1854, p.246). L'aspect monumental naît souvent de la ruine (HUGO, Misér., t.1, 1862, p.367).

Toute peinture à caractère « grandiose », soit par son format, soit qu'elle contienne un élément remarquable par sa taille imposante ou ses proportions, n'en est pas pour autant « théâtrale ». Une peinture n'est pas théâtrale parce qu'elle semble « mise-en-scène ». La mise-en-scène *fait partie* de la tradition picturale : il s'agit d'une *composition*, ou encore de la *disposition* choisie par le peintre afin de mieux mettre en valeur son sujet. Le vocabulaire de la peinture doit être usité de nouveau si l'on veut éviter les confusions et effectuer un travail de fond –en tenant compte de l'histoire de l'art, des sensibilités de l'époque, des documents contemporains à l'œuvre– pour établir de véritables liens d'analogie entre théâtre et peinture.

L'une des raisons pour lesquelles le Nouveau Monde ne donna pas naissance à un mouvement artistique similaire réside sans doute dans le fait que ces civilisations étaient trop différentes structurellement. Dans leur histoire, les peuples occidentaux ont reconnu et accepté « Barbares » et « civilisés », mais ne pouvaient projeter leur imaginaire sur ceux qu'ils appelaient les « sauvages ». L'Orient constitue pour l'Occident une civilisation en miroir³¹⁹ où les structures culturelles sont plus hypertrophiées que fondamentalement différentes : il y a un roi-despote entourée de nombreuses femmes et d'une armée, des batailles et des conquêtes au cours desquelles la roue et le fer sont utilisées (contrairement aux civilisations méso-américaines), tout comme pour les occidentaux. Les populations d'Europe ont connaissance d'un Nouveau Monde et n'ignorent pas les civilisations océaniques, mais ne peuvent investir leurs fantasmes dans un monde dont les structures sont trop

³¹⁹ Lemke, *Représentations de l'Orient*, p. 23 : « A l'issue d'âpres discussions, les élites du XVIII^e siècle tombèrent d'accord : l'Occident se vit attribuer la clarté, la rationalité et l'égalité comme éléments propres. L'Orient fut jugé obscur, irrationnel, cruel et sensuel, mais toujours par contraste. »

différentes. L'Orientalisme est ce qui a remplacé les ruines antiques et les châteaux forts historiques et son histoire artistique suit l'éloignement géographique vers lequel les armées impériales puis royales se dirigent. Plus le pays de rêve est loin, plus les peintres peuvent « théâtraliser » et investir ces lieux de fantasmes. L'Orientalisme a cependant plusieurs phases distinctes. Dans un premier temps, les peintures doivent représenter la réalité et notamment des monuments identifiables selon les descriptions rapportées d'Égypte principalement. À partir de 1827 et jusque dans les années 1880, les pays se personnifient selon l'exemple du tableau de Delacroix de 1827, *La Grèce expirant sur les ruines de Missolonghi* ; les sujets deviennent symboliques : *Bonaparte devant le Sphinx* de Gérôme, 1867, *Le repos pendant la fuite en Égypte* de Luc-Olivier Merson, 1879... Parallèlement, le motif du harem prolifère et les mêmes sujets sont si souvent réutilisés que l'art s'approche du kitsch. La peinture orientaliste de cette époque s'emploie à glorifier l'armée coloniale et l'art populaire (cartes postales, boîtes et autres produits pour la cuisine, affiches, foires...) aide à cette propagande. La conquête coloniale, le tourisme, les expéditions scientifiques se multiplient au cours du XIX^e siècle et le monde européen prend le contrôle de nombreux pays orientaux, de fait et par l'imaginaire : « Les représentations n'étaient pas liées à des régions géographiques spécifiques ni à des sujets particuliers. Elles devinrent plutôt, avec la fascination pour le spectacle, le moyen préféré de s'emparer du monde³²⁰. »

L'Occident construit alors pour lui l'Orient en une sorte de théâtre où les fantasmes de mort et de sexe, pulsions décrites par Freud comme Eros et Thanatos³²¹,

³²⁰ Lemke, *op. cit.*, p.26.

³²¹ Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, 1930, Tausend, Vienna, Internationaler

s'incarnent. Cet Orient est théâtralisé et « intériorisé », car ce mouvement « traduit en images une intensité de désirs qui ne peut se déclarer précisément qu'à travers l'éloignement du sujet. [...] L'Orientalisme était le moyen d'explorer les limites d'une esthétique de l'érotisme³²². »

Comme dans notre chapitre précédent, nous avons démontré l'existence d'un lien la théâtralité et le fantasme sexuel : leur construction imaginaire et leur fonctionnement social.

A la fin du XIX^e siècle, l'Orientalisme était souvent associé avec l'érotisme. [...] Avec le triomphe de la peinture académique, cet érotisme a acquis un aspect plus douteux [...] Les artistes ont rapidement transformé le bain turque, et évidemment le harem, en clichés érotiques [...] décrivant avec minutie et détails émoustillants le monde de ces femmes auquel ils n'avaient pas accès³²³.

Au centre du fantasme, le monde du harem qui combine à la fois violence et sexualité :

En marge de l'idée de harem idyllique et licencieux, les notions de harem comme lieu de la tragédie personnelle, d'intrigues, de jalousies et de meurtres étaient également stimulantes. La tragédie d'être achetée, le combat entre codétenues ou le massacre ordonné par le maître du harem étaient décrits avec une jubilation voyeuriste³²⁴.

L'énorme succès de la bande-dessinée *Djinn*³²⁵, comprenant déjà trois cycles de trois ou quatre volumes chacun (le premier se situant à Istanbul, le second en Afrique, et le troisième en Inde, pendant le XIX^e siècle) montre à quel point les représentations d'un Orient de rêve ont peu changé. Cette série, dont les ingrédients principaux sont

Psychoanalytischer Verlag, *Malaise dans la civilisation*, traduction française 1934.

³²² Lemaire, p.202, à propos d'Ingres : « Ingres had interiorized the Orientalism that pervaded his area because it allowed him to translate into images an intensity of desire that could declare itself only through the very remoteness of the subject. [...] Orientalism was a means of exploring the limits of an aesthetic of eroticism. »

³²³ Lemaire, p.270.

³²⁴ Lemke, p.38.

³²⁵ Ana Miralles et Jean Dufaux, *Djinn*, édition Dargaud, 2001.

la cruauté et l'érotisme au sein du harem, a également généré un grand marché pour les collectionneurs : ex-libris, figurines, posters, éditions limitées, hors-séries...



Fig.23 Illustration de couverture pour « Les trente clochettes » pour la série *Djinn*, Duraux et Miralles, 2001



Fig.24 Planche pour « La Favorite » pour la série *Djinn*, Duraux et Miralles, 2001



Fig.25 Edition spéciale pour la couverture de *Djinn*, Duraux et Miralles, 2001

Le dernier harem³²⁶, un film de Ferzan Ozpetek recycle également les motifs de ce monde clos et chargé de fantasmes, présentant les intrigues dans le harem du Sultan Abdulhamit, à la veille de l'écroulement de l'Empire Ottoman au début du XX^e siècle. L'affiche du film reprend clairement les codes du tableau orientaliste dépeignant une scène typique de bain turque à la Ingres : « L'odalisque blanche, souvent mise en relief par la présence d'une esclave noire, devint un trope visuel fondamental mettant l'accent sur l'idée d'emprisonnement et de domination³²⁷. »

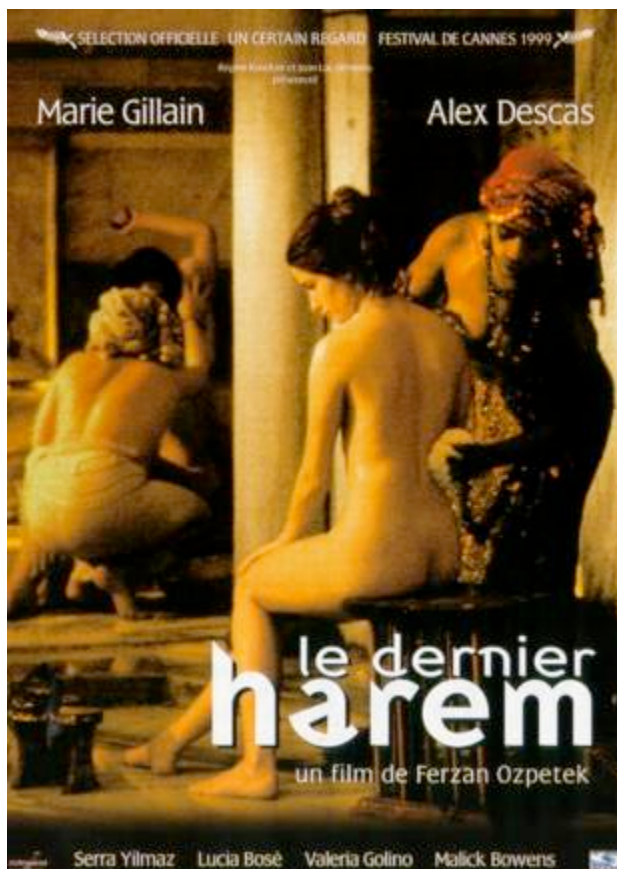


Fig.26 *Le dernier Harem*, 1999, affiche du film

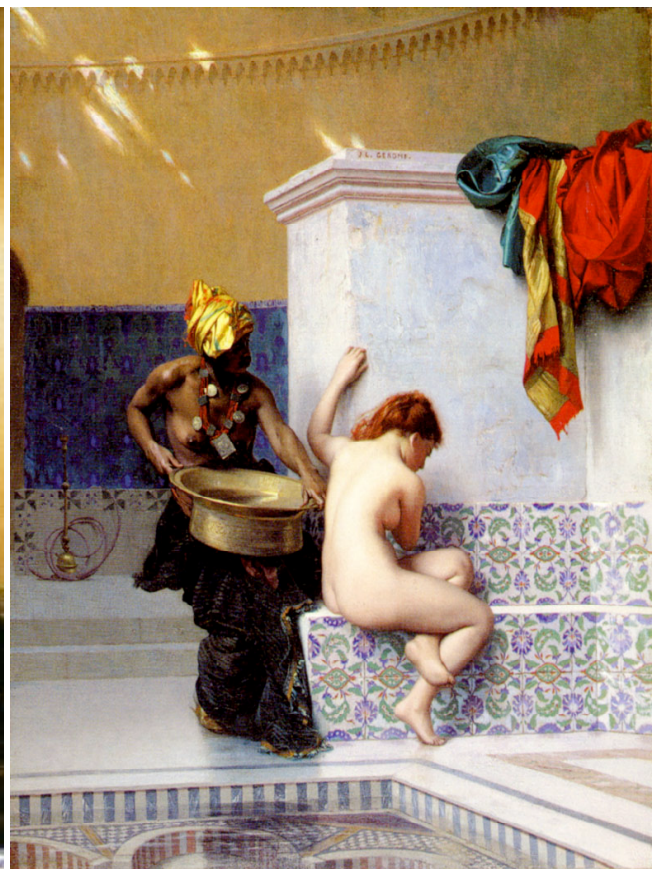


Fig.27 Jean-Léon Gérôme, *Bain turc ou bain maure* (deux femmes), 1872, collection privée

³²⁶ Ferzan Ozpetek, *Le dernier Harem* (*Harem Suaré*), France, Italie, Turquie, R&C Produzioni, 1999. 125 minutes.

³²⁷ Lekme, p.37.

Pierre Frantz a montré combien le corps comme objet de fantasme tient une place centrale dans les rapports entre théâtre et peinture : « Le corps du peintre est dans son tableau ; le corps du spectateur dans tout ce qu'il regarde³²⁸. » La tendance à l'hyper-réalité au niveau de la texture des corps (les tableaux de Gérôme par exemple) se poursuivra dans la photographie dite « pictorialiste », dans laquelle les tableaux vivants sont privilégiés. La tendance à vouloir absolument regarder, ce que Frantz reprend à Lacan sous le terme de « pulsion scopique³²⁹ », établit la théâtralité de la peinture orientaliste, réceptacle du fantasme occidental pour une sexualité et une violence hypertrophiées.

³²⁸ Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Presses Universitaires de France, 1998, p.36.

³²⁹ Jacques Lacan, *Séminaire*, liv.XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p.106.

Chapitre 4 : Théâtralité et cinéma : La théâtralité de Jean Renoir, et *Perceval le Gallois* d'Eric Rohmer

Théâtralité et cinéma

Nous venons d'esquisser un mode d'utilisation de la théâtralité à travers les définitions de cette notion dans le domaine du théâtre, mais également ses applications en sociologie, en sémiotique générale et en peinture. Il importe à présent d'examiner les rapports entre théâtre et cinéma. L'histoire et la critique de cet art, même chez ceux qui en ont oublié les origines, ne peut s'affranchir des conditions de sa naissance à la fin du XIX^e siècle. Les concepteurs de l'appareil qui allait rendre possible l'apparition d'un moyen d'expression absolument nouveau, les frères Auguste et Louis Lumière, ne voyaient dans leur invention qu'une curiosité amusante sans autre avenir que celle d'une attraction de baraque foraine. C'est le spectateur de l'une de leurs toutes premières projections publiques qui en entrevit les possibilités créatives et esthétiques : Georges Méliès, fils d'un industriel de la chaussure devenu prestidigitateur, et propriétaire du théâtre Robert-Houdin. Il s'enthousiasma pour le cinématographe, et, après avoir tourné des « vues » qui restaient dans la continuité de

celles des Lumière (des scènes de la vie quotidienne), eût l'idée d'utiliser la caméra pour réaliser des œuvres de fiction³³⁰.

Or, Méliès, qui ne cessa jamais de se considérer comme un homme de spectacle, adopta une approche entièrement fondée sur le théâtre. Les fameux trucages qui lui assurent la postérité —les effets optiques qu'il mit au point vers 1896 ne furent pas dépassés avant l'apparition du numérique— font oublier le fait que les quelques cent films tournés par Méliès relèvent avant tout du théâtre filmé. Ils furent intégralement tournés dans ses studios de Montreuil, aménagés selon le dispositif le plus classique du théâtre à l'italienne, à l'aide d'une caméra fixe et d'un objectif sans variation de focale, qui tenait la place du « spectateur idéal », le point de vue idéal de « l'œil du prince³³¹ » des théâtres à l'italienne du XVII^e siècle. Le succès de Méliès fut aussi considérable que bref (1896-1912) : d'abord imité, puis pillé, il fut rapidement dépassé par d'autres cinéastes qui, délaissant l'esthétique théâtrale, firent évoluer le cinéma en développant une esthétique propre à partir des possibilités offertes par la technique : tournage en décors naturels, éclairages à la lumière artificielle, variations des cadrages et de la focale (plongées et contre-plongées, plans d'ensemble et gros plans, zoom avant et arrière), alternance du champ et du contre-champ, travelling. Tandis qu'une nouvelle génération de réalisateurs créait les premières grandes œuvres purement cinématographiques (Pastrone, Griffith, Eisenstein), Méliès se refusa à modifier sa manière, et finit ruiné. Si l'influence du théâtre ne disparut pas entièrement du cinéma, notamment en ce qui concerne le jeu

³³⁰ Voir Georges Sadoul, *Lumière et Méliès*, Paris, Lherminier, 1985.

³³¹ Expression caractéristique de la scénographie de la salle à l'italienne pour désigner la position d'un personnage important dans la salle, selon une perspective centrale calculée et aboutissant à un point imaginaire, correspondant plus ou moins au septième rang au parterre. Voir Nicola Sabbatini, *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, Ravenna, 1638.

des acteurs jusqu'à la généralisation du parlant à la toute fin des années 1920 (*The Jazz Singer*, 1927), l'identification du genre dramatique au médium cinématographique ne survécut pas à la production de Méliès, jugée radicalement démodée au milieu des années 1910. En effet, une grande partie de ses pellicules fut alors détruite, et le cinéaste complètement oublié. On constate l'ampleur de la coupure dans l'une des premières études consacrées aux rapports entre film et théâtre (1936), où Allardyce Nicoll, qui n'utilise pas encore le mot « théâtralité », assimile un film « théâtral » à la seule adaptation d'un texte dramatique à l'écran (Shaw et Shakespeare sont largement évoqués)³³². Une vingtaine d'années plus tard, André Bazin observait un retour du cinéma vers le théâtre, ce qui présupposait entre les deux une distance déjà bien établie, pour ne pas dire un fossé : « A prendre quelque recul critique sur la production des dix ou quinze dernières années, il apparaît vite qu'un des phénomènes dominant son évolution est le recours de plus en plus significatif au patrimoine littéraire et théâtral³³³. » Tandis que, dans ses toutes premières années d'existence, le cinéma de fiction n'était que théâtral, les historiens et les critiques semblent ainsi avoir postdaté sa naissance, sans doute pour mieux affirmer son originalité ; par contrecoup, le « recours au patrimoine théâtral » dont parle Bazin apparaît comme un effet délibéré, voire critiquable, mais en tout cas incontestablement marqué, et non comme un simple retour aux sources. Depuis, l'emploi du champ sémantique de la théâtralité dans la critique de cinéma demeure ambivalent : qu'il soit purement descriptif ou critique —auquel cas il est généralement péjoratif—, il tient rarement compte de cette généalogie du septième art tout en reconnaissant dans tel ou tel film

³³² Allardyce Nicoll, *Film and Theatre*, New York, Thomas Crowell Company, 1936.

³³³ André Bazin, chap. VIII, « Pour un cinéma impur », 1958, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Les Editions du Cerf, 1981, p.81

une présence du théâtre qui peut tenir à un détail (un rideau, la couleur rouge), ou à la structure entière de l'œuvre, en passant par l'utilisation de certains décors et, naturellement, le jeu des acteurs.

Or, comme nous l'avons montré à propos du roman libertin et de la peinture orientaliste des siècles précédents, le jugement de théâtralité dans le domaine du cinéma se révèle à l'analyse tout aussi flou et peu cohérent ; même dans cet art qui, à ses débuts, était fonctionnellement et esthétiquement très proche du théâtre, l'application critique de la notion de théâtralité ne reflète aucun souci de rigueur épistémologique.

Avant de commencer notre analyse, il faut revenir en détail sur ce que les critiques ont appelé « la théâtralité » au cinéma, afin de pouvoir répertorier l'ensemble des éléments qui ont été désignées sous cette qualité. De quelle façon exactement le théâtre s'exprime-t-il au cinéma ? En 1951, Bazin publie dans la revue *Esprit* un article sur « Théâtre et cinéma » dans lequel il tente de déterminer plus précisément ce qu'est un film théâtral et pourquoi certaines adaptations de pièces fonctionnent mieux que d'autres au cinéma. Bazin justifie l'importance de revenir sur les relations entre ces deux arts : « S'il est devenu relativement commun dans la critique de souligner les affinités entre le cinéma et le roman, le « théâtre filmé » passe souvent encore pour une hérésie³³⁴. » Il démontre dans un premier temps que les grands acteurs du music-hall rejoignirent le cinéma, mais que le cinéma ne devint pas pour autant un simple avatar du théâtre : « Le cinéma dépasse le théâtre, mais c'est en le

³³⁴ André Bazin, chap. X, « Théâtre et cinéma », publié dans *Esprit*, juin et juillet-août, 1951, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, p.129.

continuant et comme en le débarrassant de ses imperfections³³⁵. » Pas de hiérarchie dans les arts ici, Bazin préfère parler de « continuité. » Il va même plus loin en analysant le rôle de la farce au cinéma qui a pris un nouvel essor grâce à ce médium ; « il est bien certain qu'il ne s'agit en pareil cas ni d'influence ni de réminiscences, mais du renouement spontané d'un genre avec sa tradition. » Le critique cherche avant tout à décomplexer le cinéma dans ses rapports au théâtre, en montrant qu'il *prolonge* cet art plutôt qu'il ne l'imité maladroitement comme la critique des débuts du cinéma l'affirmait : « On voit par ces brèves évocations que les rapports du théâtre et du cinéma sont plus anciens et plus intimes qu'on ne le pense généralement, et surtout qu'ils ne se limitent pas à ce qu'on désigne d'ordinaire et péjorativement sous le nom de « théâtre filmé³³⁶. » » Bazin rejette seulement une certaine forme de « théâtre filmé », dans laquelle il n'y aurait en fait aucun mode énonciatif spécifique à l'art cinématographique. Il évoque à ce propos un film du *Médecin malgré lui* de Molière dans lequel les acteurs jouent comme au théâtre mais dans une véritable forêt en extérieur :

Si par cinéma, on entend la liberté de l'action par rapport à l'espace, et la liberté du point de vue par rapport à l'action, mettre au cinéma une pièce de théâtre, ce sera donner à son décor l'ampleur et la réalité que la scène ne pouvait matériellement lui offrir. Ce sera aussi libérer le spectateur de son fauteuil et mettre en valeur, par le changement de plan, le jeu de l'acteur. Devant de telles « mises en scène » il faut convenir que toutes les accusations contre le théâtre filmé sont valables. Mais c'est qu'il ne s'agit précisément pas de mise en scène. L'opération a seulement consisté à injecter de force du « cinéma » dans le théâtre. [...] Cet échec illustre assez bien ce qu'on peut considérer comme l'hérésie majeure du théâtre filmé : le souci de « faire cinéma »³³⁷.

³³⁵ *Ibid.*, p.132.

³³⁶ *Ibid.*, p.135.

³³⁷ *Ibid.*, p.139.

Bazin estime qu'une partie de cette erreur est sans doute due à la conception que le public a du cinéma et de sa capacité à reproduire le réel :

Le public ne pense pas grand-chose sur le cinéma, mais il l'identifie à l'ampleur du décor, à la possibilité de montrer un décor naturel et de faire bouger l'action. Si l'on n'ajoutait pas à la pièce un minimum de cinéma, il se jugerait volé. Le cinéma doit nécessairement « faire plus riche » que le théâtre. [...] Au principe de l'hérésie du théâtre filme réside un complexe ambivalent du cinéma devant le théâtre : complexe d'infériorité à l'égard d'un art plus ancien et plus littéraire, que le cinéma surcompense par la « supériorité » technique de ses moyens, confondue avec une supériorité esthétique³³⁸.

Le critique estime que toute l'erreur du « théâtre filmé » se trouve dans ce complexe et qu'il ne s'agit pas tant de porter à l'écran la pièce que de la « transposer », voire la « changer » profondément, afin qu'elle s'adapte au medium du cinéma : « Ce n'est plus un sujet qu'on « adapte ». C'est une pièce qu'on met en scène par le moyen du cinéma³³⁹. » Il s'agit donc de « remettre en scène » le texte dramatique, tout en soulignant son origine théâtrale. Dans cette optique, Bazin salue le travail de Laurence Olivier qui « ne prétend pas nous faire oublier la convention théâtrale, bien au contraire, il l'accuse. Ce n'est pas *Henry V* qui est immédiatement et directement le film, c'est la *représentation* d'*Henry V*³⁴⁰. » On voit là les limites d'un raisonnement qui n'utilise pas la notion de mode énonciatif : Bazin parle-t-il ici d'une metathéâtralité, c'est-à-dire d'un film qui mettrait en scène les aspects de la création d'un spectacle théâtral plutôt que son contenu (le sujet de la pièce) ? Ou s'agit-il de souligner, par l'ignorance délibérée du photoréalisme propre au cinéma, ce qui relève de l'artifice tel qu'on peut le voir sur une scène de théâtre ?

³³⁸ *Ibid.*, p.140.

³³⁹ *Ibid.*, p.149.

³⁴⁰ *Ibid.*, p.141.

Dans ce sens, Bazin soutient un récent mouvement de retour au théâtre par certains cinéastes :

Naguère, la préoccupation première du cinéaste semblait être de camoufler l'origine théâtrale du modèle, de l'adapter, de le dissoudre dans le cinéma. Non seulement il paraît maintenant y renoncer, mais il lui arrive d'en souligner systématiquement le caractère théâtral³⁴¹.

Pour le critique, accepter la théâtralité est une clé pour la réussite d'un film dit « théâtral ». Ainsi, une autre convention s'installe, il faut, nous dit-il, « faire le cinéma du théâtre » et « dénoncer » les conventions théâtrales au lieu de les camoufler pour lever « l'hypothèque de réalisme qui s'opposait à l'illusion théâtrale³⁴². ». Renoir est cité comme l'un des réalisateurs les plus talentueux dans le travail d'adaptation d'un texte dramatique aux exigences de l'art cinématographique ; Bazin affirme qu'il crée ainsi « une autre œuvre », qui plus est « probablement supérieure à l'original et qui l'éclipse³⁴³. ». Adapter serait donc « renoncer » pour « substituer une autre œuvre », qui n'est plus une simple captation de la pièce jouée sur une scène. Le fait que les films de Renoir, *Boudu sauvé des eaux* et *Le Carrosse d'or*, sont bien plus connus de la critique et du public que les textes originaux (le premier dû à l'obscur René Fauchois, le second tiré du canularesque *théâtre de Clara Gazul* de Mérimée) confirme la thèse de Bazin. La question qui sous-tend le texte du critique est alors celle-ci : comment est-il possible qu'un texte dramatique s'impose avec plus de succès à l'aide d'un autre médium que celui pour lequel il a originellement été créé ? La réponse se trouve peut-être du côté de l'essence de l'art

³⁴¹ *Ibid.*, p.138.

³⁴² *Ibid.*, p.142.

³⁴³ *Ibid.*, p.137.

cinématographique, une « cinématocité » à mettre en rapport, sinon en opposition, avec la théâtralité.

En effet, dans les années 60, Siegfried Kracauer se positionne dans une perspective tout-à-fait opposée à celle de Bazin en défendant le réalisme comme la qualité la plus importante au cinéma³⁴⁴. En retraçant l'histoire des liens entre théâtre et cinéma, le critique insiste sur le fait que le théâtre met l'accent sur les interactions humaines, et ne peut guère faire autre chose, du fait des conditions de la scène elle-même. En effet, selon lui, la « mise-en-scène théâtrale ne peut recréer la réalité physique complète », aplatissant, « stylisant » en quelque sorte les objets :

Les foules immenses débordent du cadre ; les objets minuscules s'y perdent dans l'impression globale qu'on en retire. Il faut faire abstraction de nombreux éléments, et reconnaître dans les autres un succédané allusif, et non le réel. L'univers de la scène est une réplique spectrale du monde des vivants, où l'on ne représente que ce qui permet de soutenir le dialogue et le jeu des acteurs, et par là une intrigue qui se concentre forcément sur des événements et des expériences purement humaines. Pourtant, même la pièce la plus subtile, la plus ouverte à l'interprétation n'est guère en mesure de mettre en œuvre ce qu'elle suggère, et de soutenir bien longtemps l'analyse³⁴⁵.

Kracauer insiste sur l'importance de l'allusion au théâtre, mais son commentaire tend à une analyse négative de l'art théâtral, comme le montre les restrictifs « représentant *seulement* une partie [de notre monde] », ou encore les qualificatifs participant du champ lexical de l'obscur, de l'indéfini : « une *réplique* en ombre », « l'*impression*

³⁴⁴ Sur les rapports entre réalité et cinéma, voir aussi Christian Metz, « A propos de l'impression de réalité au cinéma », *Les Cahiers du Cinéma*, n.166-167, mai-juin 1965, repris dans *Essais sur la signification au cinéma*, t.I, Klincksieck, 1978.

³⁴⁵ Siegfried Kracauer, « The theatrical story », *Theory of film, the redemption of physical reality*, New York, Oxford University Press, 1960, p.218 : « Huge crowds transcend the given frame; tiny objects are lost in the total impression of it. Much must be omitted and much is an allusive substitute rather than the real thing. The stage universe is a shadowy replica of the world we live in, representing only such parts of it as sustain the dialogue and the acting and through them an intrigue which inevitably concentrated on events and experience purely human. »

totale », « les *minuscules* objets sont perdus ». Le théâtre n'est qu'un « substitut » qui ne peut jamais atteindre la réalité et ne peut que faire « allusion » au monde -qui est érigé en valeur de référence- au lieu de représenter ce qui est « vrai. » Cette analyse nous renvoie au début de notre recherche, où les définitions de « théâtralité » impliquaient une méfiance, un doute. Le monde illusionniste du théâtre est mis en opposition par rapport au monde réel, dont les valeurs ne « trompent » pas, qui offrent une Vérité auquel le théâtre ne peut prétendre. Pour Kracauer, le théâtre ne peut proposer une analyse assez subtile, ce qui implique déjà pour lui que l'art doit servir à réfléchir : « Même la pièce la plus subtile et la plus ouverte à l'interprétation n'est guère en mesure de mettre en œuvre ce qu'elle suggère ni de poursuivre bien loin l'analyse³⁴⁶. » Ici, la fonction intellectuelle, voire politique prédomine toutes les autres ; l'art doit aller au-delà de sa simple esthétique.

Au théâtre, la distance par rapport à la scène agit comme un obstacle, de même que sa structure en « unités » (ce que Kracauer associe au terme cinématographique « plan long »), qui néglige « les espaces entre³⁴⁷ » que le cinéma peut explorer plus aisément. Pour le critique, le problème de la mise en scène théâtrale (et par extension du *film théâtral*) réside dans le fait que les unités de sens sont morcelées et apparaissent ainsi « pré-arrangées car elles s'imposent elles-mêmes indépendamment du mouvement visuel, au lieu de dériver de ce dernier³⁴⁸. » Kracauer met en cause l'intrigue théâtrale d'un film en ce qu'elle est « détachable de son medium », ainsi

³⁴⁶ *Ibid.*, p.219 : « Yet, even the most subtle, most open-ended stage play is hardly in a position to implement its suggestions and carry analyses beyond a certain point. »

³⁴⁷ *Ibid.*, « [Actors of a theatrical movie] jumped from unit to unit, leaving unexplored the gaps in-between », p.220.

³⁴⁸ *Id.*, « From the angle of film, these patterns [of meanings] give the impression of being prearranged because they assert themselves independently of the flow of visual; instead of seeming to grow out of it. »

« l'imagerie qui l'exprimait illustrait le sens plutôt qu'elle le révélait³⁴⁹. » Pour qu'un film théâtral fonctionne selon lui, il faudrait alors « déployer l'histoire théâtrale dans le contexte d'une réalité perçue à travers l'objectif d'une caméra³⁵⁰. » Avec son concept de « caméra-réalité » – très proche par ailleurs du concept de la « caméra-stylo » libératrice d'Astruc³⁵¹ – le film ne doit pas présenter de symboles suggestifs, ni de « réalité intérieure » (celle du metteur en scène). Le critique confronte ici deux extrêmes, la tendance qu'il nomme « réaliste » et la tendance « formative », représentées dans l'histoire du cinéma par les frères Lumière et Méliès. Contrairement au réalisme photographique des Lumière, Méliès offre au public « de charmants contes de fées » qui reposent principalement sur le montage. Pour Kracauer : « Méliès est le premier à avoir exploité les outils cinématographiques de façon systématique³⁵² », mais c'est en délaissant le réalisme photographique pour offrir au public « de charmants contes de fées » qui reposent principalement sur le montage. Certes, entre magie et trucs de théâtre, Méliès réussit à créer un art de l'illusion optique que seul le cinéma pouvait accomplir ; pourtant, alors qu'il utilisait « masques, expositions multiples, surimposition pour convoquer les fantômes, fondu enchaîné, etc³⁵³... », il ne réalisa paradoxalement que des films qui « imitaient des pièces de théâtre ». Ainsi, sa caméra restait statique toute la durée du film, recréant un rapport du public à l'écran similaire à celui du spectateur à la scène. En s'interrogeant sur les techniques de Méliès, Kracauer cherche donc à déterminer si la théâtralité au

³⁴⁹ *Ibid.*, p.221 : « the imagery conveying it illustrated rather than releases its meanings. »

³⁵⁰ *Ibid.*, p.223 : « the task of extending the theatrical story in the direction of camera-life. »

³⁵¹ Alexandre Astruc, « Naissance d'une nouvelle Avant-Garde », *L'Ecran Français*, 30 mars 1948.

³⁵² Siegfried Kracauer, « Basic Concepts », *Theory of Film*, 1960, Oxford University Press, Gerald Mast, *Film Theory and Criticism*, fourth edition, Oxford University Press, 1992, p.14 :

« Méliès was the first to exploit cinematic devices systematically. »

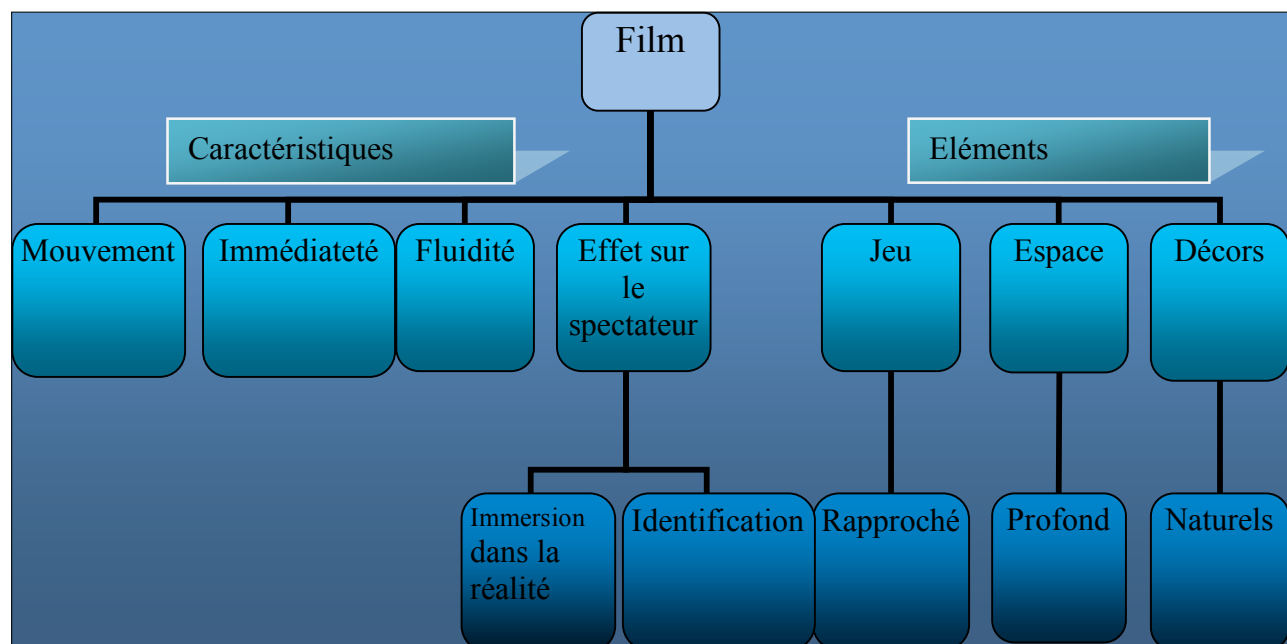
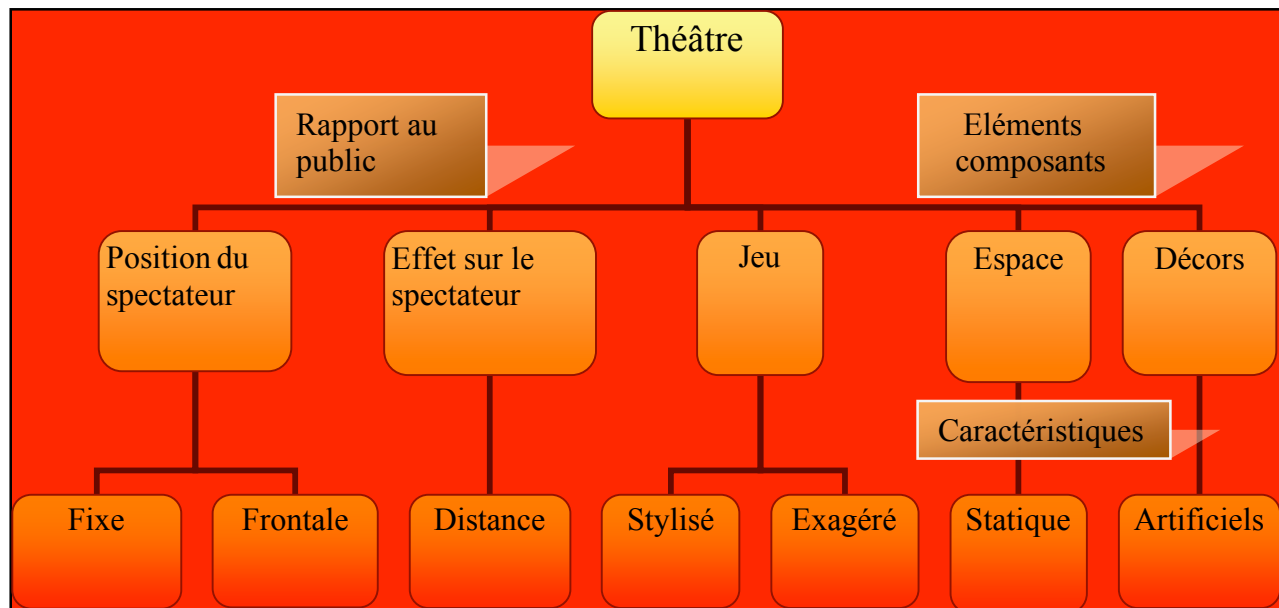
³⁵³ *Id.*, « the use of masks, multiple exposure, superimposition as a means of summoning ghosts, the lap-dissolve, etc... »

cinéma tient à la conservation à l'écran du contenu (le sujet, l'histoire, voire l'intrigue) ou bien à la forme (esthétique) ?

Les réflexions de Susan Sontag en 1966 sur l'essence « cinématographique » du film rejoignent l'analyse de Kracauer. Elle se demande tout d'abord s'il peut exister « quelque chose de purement cinématique³⁵⁴ » Pour arriver à saisir cette qualité, elle cite « l'opinion commune » et plusieurs critiques pour lesquels un des principaux « critères pour évaluer un film réside dans sa libération des impuretés de la théâtralité³⁵⁵. » Tout mélange entre ces deux arts fut de prime abord perçu comme une impureté, ce qui sous-entend qu'il y aurait en effet une forme « pure » du cinéma. Sontag reprend les catégories élaborées par la critique pour décrire les rapports théâtre/cinéma : artificiel/naturel, distance/proximité, stylise/réaliste, statisme/mouvement. Pourtant, opposer des termes ou lister des qualificatifs ne saurait amener une réelle définition que le lecteur devrait reconstituer par défaut.

³⁵⁴ Susan Sontag, « Film and Theatre », *Film Theory and Criticism, op.cit.*, p.340 : « Is there something genuinely "cinematic"? »

³⁵⁵ *Id.*: « one of the criteria for evaluating a movie is its freedom from the impurities of theatricality. »



Schémas comparatifs des caractéristiques et effets du film et du théâtre selon « l'opinion commune » et des critiques comme Kracauer et Panofsky, que conteste Sontag.

Pour Sontag, une des principales différences entre les deux arts est que le cinéma est « un medium » en même temps qu'un art, tandis que le théâtre est un genre. Les

cinéastes peuvent ainsi faire « un film d'une pièce, mais non une pièce d'un film³⁵⁶. » Elle distingue deux fonctions inhérentes à l'art du cinéma : enregistrer des événements réels qui ne sont pas mis en scène (les frères Lumière) et créer l'illusion (Méliès). Sontag soutient que les films de Méliès ne sont pas théâtraux, mais bien « cinématiques par essence » par le traitement « des personnes comme objets physiques » et de la « présentation disjointe du temps et de l'espace³⁵⁷. » Pour Sontag, une des caractéristiques d'un film théâtral réussi réside dans la capacité du metteur en scène à rendre la narration délibérée et consciente de son existence en tant que telle. Elle reprend ensuite les arguments des premiers critiques (Panosky, Kracauer), tout en soulignant leur subjectivité marxiste, selon lesquels le « cinéma, à la fois art élevé et art populaire, est l'art de l'authentique. Le théâtre par contraste n'est que faux-semblants et mensonges. Il respire l'aristocratie et la société de classe. » Ainsi, Sontag explique que ces interprétations politiques ont poussé la critique et le public à considérer les films théâtraux (*Nana* de Renoir est cité) comme « faux », exprimant une « sensibilité prétentieuse et réactionnaire qui n'était pas en accord avec la sensibilité de la vie moderne à la fois plus démocratique et plus terre-à-terre³⁵⁸. » Le vrai problème réside dans le fait que des critiques comme Panosky « demandent tacitement à leurs lecteurs de reconnaître la période des films muets comme la plus représentative de l'art cinématographique et de toujours envisager le théâtre comme une pièce, de Shakespeare à Tennessee Williams³⁵⁹. » Sontag récuse l'idée d'un

³⁵⁶ *Ibid.*, p.341: « one can make a movie “of” a play, but not a play “of” a movie. »

³⁵⁷ *Ibid.*, p.342 : « In their treatment of persons as things (physical objects) and in their disjunctive presentation of time and space, Méliès' films are quintessentially “cinematic”. »

³⁵⁸ *Id.* « a feeling that such films were false, that they exhibited a sensibility both pretentious and reactionary which was out-of-step with the democratic and more mundane sensibility of modern life. »

³⁵⁹ *Ibid.*, p.343: « In effect, we are being asked to acknowledge tacitly the period of silent films as definitive of cinematic art and to identify theatre with “plays”, from Shakespeare to Tennessee

Théâtre, comme un tout unifié, et dont le texte serait la partie centrale. Elle souligne au contraire le fait que « le cinéma est un *objet* (voire un *produit*) tandis que le théâtre est une *performance*³⁶⁰ », et évoque les fonctions sociales et cérémoniales du théâtre grecque ancien, du théâtre-forum, du théâtre-rituel, puis cite des formes théâtrales non centrées sur le texte, les happenings, le café-concert, les travaux d'Artaud, des Futuristes et du Bauhaus. L'analyse de Sontag travaille la nuance entre les deux arts que la critique oppose si souvent. Cependant, comme de nombreux théoriciens du cinéma, lorsqu'elle analyse les rapports cinéma/théâtre, elle dérive vers des questions plus générales sur la fonction de l'art ou les caractéristiques propres à chacun. Si l'on peut clairement voir qu'elle encourage les échanges entre les arts – à l'inverse d'autres critiques en quête d'un « art pur » comme la musique – on s'aperçoit que le sujet change rapidement et le débat se concentre sur l'essence du cinéma, son histoire et celui du théâtre. Comme chez Bazin, Sontag cite ce qui pour elle représente un film théâtral réussi, sans s'interroger sur le pourquoi (pourquoi le choix du théâtre ? pourquoi ce film théâtral « fonctionne » mieux qu'un autre ?). Une fois encore, c'est le qualificatif « théâtral », bien plus que la qualité (« théâtralité »), qui est étudié. En d'autres termes, le « comment » l'emporte sur une autre question, non résolue, du *quoi* et du *pourquoi* ; « qu'est-ce que la théâtralité cinématographique ? » par opposition à « quelles sont les différentes manières dont le théâtre s'illustre dans un film ? ». Bien souvent, les essais sur le théâtre et le cinéma traitent du théâtre et du cinéma séparément, en distinguant ce qui les sépare, ce qui les rend supérieur ou inférieur l'un à l'autre, leurs avantages et leurs inconvénients, en prenant plus ou

Williams. »

³⁶⁰ *Ibid.*, p.348 : « Cinema is an *object* (a *product* even) while theatre is a *performance*. »

moins parti. On peut ainsi « classer » les théoriciens en deux groupes : ceux qui encouragent l'utilisation de sujets ou de techniques théâtrales au cinéma (Bazin, Sontag) et qui prônent l'ouverture d'esprit, et ceux, plus sectaires, (Panosky, Eisenstein, Kracauer) qui entendent conserver des barrières entre les deux arts. Suivant ces deux tendances, la critique cinématographique évolue en empruntant des notions à des théoriciens d'autres arts. Ainsi, la théâtralité passe du statut de procédé d'illusion consistant à « transporter » le spectateur, lui faire oublier la réalité (d'où une association avec des termes négatifs comme le doute, la méfiance, le mensonge, l'artifice, la fausseté) à un effet dans le film qui souligne le principe de création afin de « briser » l'illusion de la fiction pour le spectateur (selon le principe de mise à distance de Brecht). La définition de théâtralité change alors du tout au tout, et sur un double plan: d'abord en changeant de nature --- d'essence, elle devient stratégie ou mode de représentation ---, ensuite en changeant de valeur --- d'aliénante ou restrictive, elle devient libératrice. Dans ce dernier cas, elle fonctionne comme commentaire du réalisateur sur son œuvre, spécularité perçue comme une marque de profondeur, et qui donnera aussi au spectateur un sentiment de supériorité-: en effet, il n'est plus dupe de l'illusion, « absorbé » ou passif. Ces notions antithétiques d'« absorption » et de « théâtralité » proviennent à l'origine de l'étude de Fried sur la peinture de Greuze et son rapport avec le théâtre de Diderot. Que deviennent-elles lorsque, de règles du drame théâtral énoncées par Diderot et dans un rapport complexe avec la peinture de genre du XVIII^e siècle, elles repassent au XXI^e siècle dans un nouveau médium, le cinéma ?

Richard Rushton, sans mentionner la généalogie de ces deux notions et comment elles s'appliquent déjà à deux genres très différents, théâtre et peinture, ajoute une nouvelle dimension en les utilisant pour le cinéma. En d'autres termes, ces deux notions étudiées par Fried à propos de la peinture, sont prises comme des valeurs sûres, dont la définition n'est plus à faire ni à contester, qui peuvent être appliquées à tous types d'arts pour en relever certains effets. De façon ironique, et comme on l'a déjà relevé, Fried lui-même n'a jamais donné de définition du terme « théâtralité » comme il l'a fait pour absorption, laissant supposer au lecteur que cette notion correspond simplement à l'adjectif « théâtral », ce qui a rapport avec le théâtre. Selon Rushton, la théâtralité au cinéma apparaît par exemple lorsque l'acteur s'adresse à la caméra, ainsi que l'illustre l'exemple tiré d'un film de Godard :

Prenons par exemple un des grands moments dans la filmographie de Godard : dans *Pierrot le fou* (1965), Pierrot et Marianne roulent à vive allure dans une grande décapotable, tandis qu'ils quittent les lieux de leur dernière aventure et se décident à retrouver le frère de Marianne. Le spectateur suit leur conversation animée de derrière leur dos, lorsque Pierrot se retourne vers la caméra et dit « Vous voyez ? Elle ne veut que s'amuser » Marianne réplique en demandant à Pierrot : « A qui parles-tu ? ». « Le public », répond-il. Ces deux moments—d'abord celui où l'on regarde l'écran presque inconsciemment et où l'on est absorbé par ce qu'on y voit, et ensuite celui où l'on est forcé de prendre conscience de l'acte scopique, de l'irréalité de ce qui se passe sur l'écran, de la nature hautement conventionnelle d'un dispositif de divertissement—pourraient être décrits comme des moments d'*absorption* dans le premier cas, et de *théâtralité* dans le second³⁶¹.

³⁶¹ Richard Rushton, « Early, classical and modern cinema : absorption and theatricality », *Screen*, vol. 45, no. 3 (2004), pp. 226–44 : « Consider one of the many great moments from Godard's films : in *Pierrot le fou* (1965), Pierrot and Marianne are speeding along the road in a large convertible as they flee the scene of their latest escapade and turn their attention to finding Marianne's brother. The audience views the excited conversation they are having from behind their heads until Pierrot suddenly turns towards the camera and says, 'See! Fun is all she wants.' Marianne responds to this strange outburst by asking Pierrot, 'Who are you talking to?'. He replies, 'The audience'. These two moments - *first*, of almost unconsciously looking at the screen and of being absorbed by the representations therein; and *second*, of being made aware of the act of looking, of being consciously aware that what is on screen is not a real story, but a very conventionalized entertainment apparatus - may be accurately described as moments of *absorption* in the first instance, and of *theatricality* in the latter. »

Ainsi, la théâtralité au cinéma serait la rupture de l'illusion du « quatrième mur », l'inclusion du spectateur au sein du film par le regard et l'adresse de l'acteur, l'insistance pour le spectateur de prendre conscience que les acteurs ont eux-mêmes conscience de n'être que des personnages, ou de commenter sur leur statut de personnage, tout cela bien sûr sous la direction du metteur en scène qui dirige, écrit le texte et tient la caméra. Rushton cite *Pierrot le fou* et le personnage de Pierrot s'adressant directement « au public » mais ce n'est pas vraiment le cas, car il ne s'adresse pas à une personne ou une salle entière, puisqu'il n'y a aucune interaction entre le comédien d'un film et son spectateur, contrairement au théâtre. La remarque de Pierrot est valable en tout temps, en tout lieu, même devant une salle vide car il s'adresse à une caméra, non à un ensemble de gens ou à un individu particulier. Il apostrophe métaphoriquement non pas tel public dans telle salle, mais le public virtuel du cinéma, sans localisation spatio-temporelle. Enfin, quel est le rapport de cette définition de la théâtralité avec le théâtre ? En fait, l'exemple donné par Rushton s'assimile plutôt à la rupture du principe du quatrième mur, condamné par Fried (qui reprend les arguments de Diderot), sous le nom de "*theatricality*", peut-on pour autant en conclure que le principe du quatrième mur s'applique tel quel au cinéma ? De toute évidence, il n'y a pas de quatrième mur dans une salle de cinéma, entre un spectateur et le film, car ce dernier est un produit *fini* (pour reprendre l'expression de Sontag) où se trouvent fixés en permanence les acteurs filmés au moment du tournage. Il y avait certes des techniciens, des maquilleurs, un metteur en scène qui coupaient l'action, interrompaient les comédiens, leur faisant reprendre plusieurs fois une réplique mais ces personnes ne constituaient pas un public ignorant de l'intrigue, des conditions de

tournage, des relations entre les acteurs, et..., à qui la performance des acteurs était destinée .

Quelques années plus tard, Rushton poursuit son argument en regrettant combien les notions d'« absorption » et de « théâtralité » théorisées par Fried à propos de la peinture et appliquées au cinéma, ont pu être mal comprises et ramenées à des équations réductrices :

Imaginez donc ma consternation en découvrant un article sur 'absorption and theatricality' publié dans *Screen* en 2005, qui se précipite dans le piège de l'assimilation entre la distinction absorption / théâtralité et celle qu'on peut faire entre récit et spectacle. L'auteur va même jusqu'à considérer l'absorption comme une forme de fascisme, et la théâtralité comme une forme de liberté—en d'autres termes, le récit est fascisant tandis que le spectacle est libérateur et démocratique. (...) Du côté du vaincu nous pouvons aujourd'hui ajouter l'absorption narrative, et du côté du vainqueur le spectacle et la théâtralité. Quand je regarde un film, ce qui m'importe le plus est de pénétrer dans l'univers du film ; c'est cela même qui fait que j'ai envie d'aller au cinéma. Bien que le processus de la spectature soit égocentrique (ou transcendantal, si j'ose dire), lorsqu'on regarde un film et qu'on écrit sur ce film, on attend toujours le moment où l'on va se positionner *dans* le film—dans la structure expérientielle que le film crée afin qu'on puisse s'y insérer. Est-ce que c'est ça, l'absorption ? Pénétrer dans l'univers du film ? S'y positionner ? Accéder à une autre structure expérientielle que la nôtre ? C'est ce que je pense. C'est bien cela, s'absorber dans un film. [...] Et je suis prêt à soutenir les films qui favorisent l'absorption. Je peux commencer à compliquer notre compréhension de l'absorption, toutefois, en affirmant d'abord qu'il n'est pas nécessaire d'être absorbé par le récit; on peut tout aussi bien s'absorber dans le spectacle. Plus exactement, on peut tout à la fois s'absorber dans le spectacle et dans le récit³⁶².

³⁶² Richard Rushton, « Absorption and theatricality in the cinema: some thoughts on narrative and spectacle ». Published by Oxford University Press on behalf of *Screen*. *Screen* Vol. 48, No. 1, Spring 2007, pp. 109-112 : « Imagine my consternation, then, when an article on 'absorption and theatricality' was published in *Screen* in 2005 that completely fell into the 'trap' of mapping the distinction between absorption and theatricality onto that of narrative versus spectacle. The author goes so far as to equate absorption with fascism and theatricality with freedom – which is to say, narrative is fascistic while spectacle is liberating and democratic [...] To the losing side we can today add narrative absorption, while on the winning side we can add spectacle and theatricality [...] When I am in front of a film the thing I want most is to enter the film's world; it is the possibility of doing so that makes films worth going to for me. Though of course the process of spectatorship is egocentric, dare I say 'transcendental', the moment that the viewing and writing about cinema are always waiting for is that of being in the film's place – within the structure of experience the film opens up for others to inhabit. Is that absorption? – to enter the film's world? – to be in the film's place? – to enter another structure of experience? Yes, I pretty much think that's what absorption is. And I think this is what being

Dans cette perspective simplifiée, Rushton décrit comment certains critiques associent la théâtralité avec une plus grande liberté du spectateur, ce qui revient à concevoir le processus d'absorption, l'illusion, comme aliénant --- perspective absolument opposée à celle de Fried. Rushton explique ici que la théâtralité peut se trouver dans la narration, dans le spectacle, ou même dans les deux. Pour lui, la théâtralité est une notion « saine », qui permet de démystifier le monde du cinéma en montrant la mécanique et en brisant l'illusion : nous sommes donc également très éloignés de la notion de 'théâtralité' chez Kracauer.

Poursuivant la démarche de Rushton, nous allons analyser ce que deviennent ces notions et leurs différentes définitions au cinéma. Dans ce domaine, les théoriciens, critiques et réalisateurs mentionnent de façon systématique l'œuvre de Jean Renoir, le cinéaste le plus associé au théâtre, de son propre aveu, mais aussi, dans l'analyse de ses films.

La théâtralité de Jean Renoir : Acte I, Le Carrosse d'or

En 1954, Jean Renoir se voit fréquemment interrogé par les journalistes des *Cahiers du Cinéma* qui défendent ardemment ses films tournés en Amérique et lors de son retour en France, pourtant considérés comme des échecs par une grande partie de la critique et du public. La question du théâtre notamment est souvent discutée car

absorbed by a film is all about. [...] I, for one, am prepared to advocate films that foster absorption. I can begin to complicate our understanding of what absorption is, however, by first of all stating that one need not be absorbed by narrative, for one can be absorbed by spectacle as well. Or more to the point, one can be absorbed by spectacle and narrative at one and the same time. »

« refoulée par le cinéma romanesque français de l'époque, comme « anti cinématographique », la théâtralité se trouvait au contraire exploitée systématiquement chez Renoir³⁶³. » Dans un entretien désormais célèbre, Renoir soutient qu'il ne nie pas la réalité telle qu'elle se présente dans la vie, mais qu'il la voit différemment de certains cinéastes de la Nouvelle Vague qui rejettent les films « théâtraux » et l'illusion. Sur cette question, Renoir affirme qu'au contraire, l'illusion permet au spectateur de se rapprocher de la réalité :

La réalité c'est d'être féerique [...] Si le film nous apportait plus de féerie et nous plongeait dans un rêve agréable ! Pas du tout : au contraire, c'est la réalité qui est le rêve agréable. Les chefs-d'œuvre littéraires, théâtraux ou cinématographiques apportent de temps en temps un film de qualité qui est aussi une féerie, une illusion mais cette illusion a l'avantage de vous rapprocher davantage de la réalité. [...] D'ailleurs, je passe mon temps à écrire des histoires dans lesquelles le mélange de la féerie théâtrale et de la féerie de la vie forment la base de l'intrigue³⁶⁴.

Renoir explique que ce qu'on croit être la « réalité » change selon les époques et tout ce qu'on croit être au plus proche du réel (jeu, décor...) devient à un moment donné, une nouvelle convention. Ainsi, à trop vouloir reproduire la réalité, certaines œuvres (théâtrales ou cinématographiques), se figent dans leur temps et deviennent des années plus tard « fausses » :

Et ceci est arrivé probablement au néo-réalisme italien, qui maintenant donne des œuvres aussi fausses que l'était le jeu de Francesca Bertini. En réalité, le « film » revient tout le temps, l'espèce de nuée opaque qu'il y a entre notre œil et la réalité se reforme, se reforme, se reforme... Et c'est notre propre esprit qui la reforme et qui l'accepte, parce que c'est tellement commode³⁶⁵.

³⁶³ André Bazin, Jacques Becker, Charles Bitsch, Claude Chabrol, Michel Delahaye, Jean Domarchi, Jacques Doniol-Valcroz, Jean Douchet, Jean-Luc Godard, Fereydoun Hoveyda, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Maurice Schérer, François Truffaut, *La politique des auteurs*, entretiens avec Jean Renoir, Roberto Rossellini, Fritz Lang, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Luis Buñuel, Orson Welles, Carl T. Dreyer, Robert Bresson, Michelangelo Antonioni, Editions Champ libre, Paris, 1972, p.11.

³⁶⁴ Jacques Rivette et François Truffaut, « Entretien avec Jean Renoir », *La politique des auteurs*, p.36.

³⁶⁵ *Ibid.*, p.38.

Cette idée est dans la continuité de ce qu'affirmait Bazin : « C'était là une illusion dont personne n'est plus dupe aujourd'hui. S'il existe un réalisme théâtral, il n'est encore que relatif à un système de conventions plus secrètes, moins explicites mais tout aussi rigoureuses³⁶⁶. » Avec le qualificatif « faux », nous retrouvons un argument employé par les théoriciens des années 50 contre la théâtralité. Celui-ci est complètement renversé par Renoir qui l'utilise au contraire pour décrire les films voulant à tout prix « coller » à la réalité de leur époque. Renoir définit cette attitude comme une convention de plus, qui a permis au cinéma, avantage sur le théâtre, de s'établir en tant que témoignage, de préserver au moins un passé et de pouvoir le faire revivre.

Le théâtre utilisé à l'écran

Loin de rejeter le théâtre et le jeu de ses acteurs (à l'inverse de Bresson), Renoir cherche au contraire à travailler avec eux, en allant complètement à contre-courant des réalisateurs de la Nouvelle-Vague : « Au fond cette expérience ressemble un peu à ce que je fais maintenant en allant travailler sur la scène. Simplement, c'était sur un écran³⁶⁷. » Renoir avoue ici que de la scène au cinéma, ou du cinéma à la scène, son travail ne change pas. Si le lien de Renoir au théâtre est évident dans le processus de création, qu'en est-il de la mise en scène dans ses films ? Renoir n'a jamais en effet simplement mis en scène des pièces de théâtre pour les capter ensuite telles quelles sur scène, par le biais d'une caméra fixe. Il est même au contraire

³⁶⁶ Bazin, p.143.

³⁶⁷ Rivette, Truffaut, « Entretien avec Renoir », p.39.

aujourd'hui reconnu comme l'un des maîtres du cinéma, par la critique et par les réalisateurs internationaux de son époque (Truffaut, Welles³⁶⁸) et ceux d'aujourd'hui, Martin Scorsèse en tête.

La théâtralité des œuvres de Renoir avant *Le Carrosse d'or* a fait l'objet de plusieurs analyses, dont une qui se concentre sur l'aspect politique de la théâtralité dans *Le Crime de Monsieur Lange* et *La Marseillaise* :

J'aimerais revenir à présent sur une scène dans laquelle Renoir exploite superbement l'espace plat des tableaux théâtraux pour dénoncer la mise en scène politique de Louis XVI. Des membres de la classe ouvrière assistent à une pièce du théâtre d'ombre intitulée « Le Roi et la Nation ». La vacuité de cette séquence d'une beauté absurde poursuit ainsi l'utilisation consciente que Renoir fait de la figuration théâtrale moins pour suggérer la fausseté psychologique des individus que le théâtre d'ombre des projections idéologiques, particulièrement pernicieuses lorsqu'elles se présentent sous l'apparence d'émotions profondes telles que l'amour et le patriotisme³⁶⁹.

Les tableaux théâtraux et le théâtre d'ombre font partie des *techniques* de théâtre que Renoir utilise à l'écran. Le personnage s'adressant à la camera en forme une autre, effet que nous avons déjà vu à propos de *Pierrot le fou*, le film pourtant considéré comme *le* manifeste de la Nouvelle Vague :

Dans la séquence en question, Renoir met en scène cette gène en filmant l'action directement face à l'objectif – une forme cinématographique qui représente souvent la théâtralité dans ses œuvres, en particulier lorsque

³⁶⁸ Orson Welles, « Renoir : "the Greatest of All Directors" », *Los Angeles Times*, 18 February 1979 : 1, 6. Truffaut appelait Renoir « le patron ». Quant à Scorsèse, c'est lui qui présente la « trilogie du spectacle » dans la collection Criterion.

³⁶⁹ Stephen Tifft, « Theatre in the Round : The Politics of Space in the Films of Jean Renoir », *Theatre Journal*, Johns Hopkins University Press, Vol. 39, No. 3, Film/Theatre (Oct., 1987), pp. 328-346, p.335 : « I would like to turn to a different scene in which Renoir beautifully exploits the flat space of theatrical tableaux to expose Louis XVI's political posturing. [...] Working-class members [...] attend [...] a shadow-play entitled "King and Nation". [...] The absurdly beautiful shallowness of this sequence thus continues Renoir's conscious employment of theatrical figures to suggest not so much the psychological falsity of individual characters as the shadow-play of ideological projections, most invidious precisely when they masquerade as profound emotions such as love and patriotism. »

l'action, comme c'est le cas ici, est nettement présentée comme un spectacle³⁷⁰.

La théâtralité relevant directement d'une technique de théâtre est également évoquée à propos de *La Règle du jeu* qui contient un spectacle de danse macabre, et présente deux espaces cinématographiques théâtraux : « L'un est l'espace plat du spectacle théâtral, l'autre l'espace profond d'une farce cinématographique située dans une maison de campagne³⁷¹. » Dans *Le Caporal épinglé*, un critique relève la mise en scène « pompeuse et théâtrale » d'un plan d'évasion élaborée par Ballochet qui est annoncée par les trois coups habituels au théâtre. L'utilisation d'un son codé provenant du théâtre et d'une technique de jeu exagéré prend dans ce contexte une forme sociologique métaphorique :

L'homme n'est pas pour l'essentiel un spectateur qui se rachète par quelques moments de jeu, mais un acteur qui participe en permanence dans le carnaval de la vie. Ainsi Renoir nous propose-t-il de nombreuses scènes qui révèlent la théâtralité naturelle des hommes et des femmes occupés aux affaires de la guerre³⁷².

Ce que ce critique appelle « théâtralité » n'est en fait que l'utilisation métaphorique de la formule shakespearienne « le monde est une scène et nous devons tous jouer un rôle » (*theatrum mundi*)³⁷³. De nos jours, de nombreux critiques s'accordent à reconnaître la « marque de fabrique » de Renoir comme étant :

³⁷⁰ *Ibid.*, p.336 : « In the sequence in question, Renoir dramatizes this inconvenience by staging the action frontally, in direct address to the camera – a cinematographic figure which often represents theatricality in his works, especially when, as here, the action is clearly set out as a spectacle. »

³⁷¹ *Ibid.*, p.340 : « one the flat theatrical space of spectacle, the other the deep cinematic space of the country house farce. »

³⁷² Charles F. Altman, « Review Jean Renoir's *Caporal Epinglé* : War and Theatricality », *The French review*, American Association of Teachers of French, Vol. 50, No. 3 (Feb., 1977), pp. 487-488 : « Man is not a lifelong spectator redeemed by a few moments of acting, but a permanent participant in life's carnival. Thus Renoir gives us numerous scenes which reveal the natural theatricality of men and women going about their war-time business. »

³⁷³ Sur la notion de *Theatrum Mundi*, voir Louis van Delft, « *Theatrum mundi* : l'encyclopédisme des

L'injection dans la syntaxe cinématique du « lieu », de la composition et si possible de la durée propre au théâtre : en d'autres termes, la combinaison de la dynamique du cinéma avec les relations prises dans un cadre qui sont communes au théâtre³⁷⁴.

Pourtant, sans être encore entré dans le détail d'analyse, l'on constate que déjà, plusieurs formes de théâtralité ont été évoquées par les critiques à propos de films différents de Renoir, sans qu'une distinction n'ait été faite. En effet, des spectacles théâtraux portés à l'écran pour une séquence ont été mentionnés comme « preuve » de théâtralité. Une tradition telle que les « trois coups » dont l'origine reste incertaine³⁷⁵ et que le théâtre de boulevard perpétue encore de nos jours, forme certes une référence au monde du théâtre (un *certain* théâtre), mais est-ce pour autant de la théâtralité ? Enfin, une métaphore sociale fondée sur un principe comparant le monde à un théâtre est également listée comme « marque de théâtralité ».

Dans la filmographie de Renoir, *Le Carrosse d'Or*³⁷⁶ a attiré notre attention car cette œuvre est souvent citée comme un des plus grands exemples de théâtralité au cinéma. En effet, « la mise en scène des spectacles, théâtre ou numéros de cabaret,

moralistes », *Sammeln, Ordnen, Veranschaulichen : zur Wissenskompilatorik in der Frühen Neuzeit*, éd. Frank Büttner et al., Münster, LIT Verlag, 2003, p.245-267, et « L'idée de théâtre », *Les Moralistes. Une Apologie*, Paris, Gallimard, coll. «Folio Essais», 2008, p. 174-180. Voir aussi Jean-Claude Vuillemin, « Theatrum mundi : désenchantement et appropriation », *Poétique* No 158 (Avril 2009), p. 173-199.

³⁷⁴ Bert Cardullo, « Introduction », *Jean Renoir : interviews*, University Press of Mississippi, 2005, p. xiv : « the injection into cinematic syntax of theatrical « place », composition and – as possible – duration : the combination, that is, of the flow of cinema with the relationships within a frame that are standard practice in the theater. »

³⁷⁵ Georges Védier, *Origine et évolution de la dramaturgie néo-classique. L'influence des arts plastiques en Italie et en France : le rideau, la mise en scène et les trois unités*. Paris, Presses universitaires de France, 1955, p. 141 : « ces « trois coups sacramentels » dont on veut croire la tradition aussi ancienne que le théâtre, mais dont on ne cherche en vain l'écho dans les documents qui sont venus jusqu'à nous. » Les trois coups relèveraient de la tradition non-écrite, qu'on imagine ancienne mais dont on ne sait pas vraiment où et quand elle a commencé, pas avant le XVII^e siècle en tout cas.

³⁷⁶ Jean Renoir, *Le Carrosse d'or*, France-Italie-Angleterre, 1953, Panaria Films and Roche Productions. Le film fut tourné dans les studios Cinecittà de Rome, en anglais. Trois versions existent, une française, une anglaise et une italienne.

installée au cœur des films de Renoir est si fréquente qu'elle paraît presque naturelle³⁷⁷. » Pour ses derniers films tout particulièrement, le cinéaste se focalise sur l'art théâtral sous différentes formes (*commedia dell'arte*, cabaret ou opéra), illustrant de cette façon une réflexion de Bazin : « Loin que la conquête du répertoire théâtral par le cinéma soit un signe de décadence, elle est au contraire une preuve de maturité³⁷⁸. » Si *Le Carrosse d'or* tire son sujet d'une pièce de théâtre de Mérimée -sa théâtralité dérive directement de son contenu narratif et de sa structure- ce n'est pas le cas pour *French Cancan* et *Elena et les hommes*. L'étude du *Carrosse d'or* va nous servir de point de référence pour distinguer différentes expressions de la « théâtralité » dans le cinéma de Renoir. En effet, ce dernier constitue un film théâtral sur le théâtre, tandis que *French Cancan* est un film sur le théâtre, mais curieusement fort peu théâtral. *Elena et les hommes*³⁷⁹ enfin ne porte pas sur le théâtre, mais est régulièrement qualifié de « théâtral ». En reprenant l'analyse de Rushton, il apparaît donc que *Le Carrosse d'or* est un film dont la théâtralité réside dans la narration et dans le spectacle, tandis que celle d'*Elena et les hommes* se situe dans le spectacle et non dans la narration. Or, il nous a paru important de chercher les indices de théâtralité dans un film qui n'est pas tiré d'une œuvre dramatique au départ, et qui ne situe pas dans un théâtre, afin de déterminer le ou bien un des sens de « théâtralité ».

De nombreux critiques placent *Elena et les Hommes* en conclusion d'une trilogie formée avec *Le Carrosse d'Or* et *French Cancan* appelée « la trilogie du

³⁷⁷ Isabelle Singer, « La représentation théâtrale chez Jean Renoir », *L'Avant-scène cinéma*, Paris, L'Avant-scène, vol.544, 9, 2005, p.16.

³⁷⁸ Bazin, p.99.

³⁷⁹ *Elena et les Hommes*, film de Jean Renoir (adaptation, scénario et dialogue), 1956, France Italie, Franco London Films, 95 minutes, Français.

spectacle³⁸⁰ ». En effet, la collection Criterion a réuni en 2004 ces trois films sous le thème « Scène et Spectacle³⁸¹ », bien que Renoir ne les ait jamais conçus comme trois parties d'une trilogie dédiée au spectacle³⁸². Il est cependant à noter que le dernier film de Renoir s'intitule *Le Petit Théâtre de Jean Renoir*, comme un ultime hommage du metteur en scène à cet art qu'il a si souvent évoqué dans ces films. Au-delà des thèmes choisis, plusieurs critiques relèvent « l'éternelle obsession de Renoir avec la vie comme théâtre³⁸³ ».

Le Carrosse d'or réalisé en 1953, tourné en langue anglaise dans les studios de Rome, marque le retour en Europe de Renoir qui vient de passer treize ans aux Etats-Unis. Fort du succès du *Fleuve*, Renoir, il est important de le souligner, a donc vécu une longue période dans la nation où, selon Bazin, « le préjugé contre le théâtre filmé n'a jamais existé³⁸⁴ », ce qui peut avoir influencé et libéré le cinéaste quant aux rapports difficiles entre théâtre et cinéma.

Avant toute chose, posons-nous la question du contenu narratif du film : de quoi s'agit-il, de quoi parle-t-on exactement ? *Le Carrosse d'or*, à l'instar de film « déconstruits » comme *Huit et Demi* de Fellini, problématise immédiatement l'exercice du résumé. Le titre de cette œuvre évoque un conte de fées et appelle

³⁸⁰ Jonathan Rosebaum, « Jean Renoir's Trilogy of spectacle », The Criterion Collection, 2010, 02 août 2004 : « It's been suggested that these movies comprise a Trilogy of Art, but I'd rather call them a Trilogy of Spectacle, thus placing them in an ambiguous netherworld between life and art. »

³⁸¹ Stage and Spectacle - Three Films by Jean Renoir (*The Golden Coach / French Cancan / Elena and Her Men*) - Criterion Collection (1954)

³⁸² Rosebaum, « Renoir never planned them as a trilogy. »

³⁸³ Vincent Canby, « Film view : Renoir's French Cancan is more than a pretty picture », *The New York Times*, April 21, 1985, Sunday, Late City Final Edition, p.17: « *French Cancan* is a backstage period musical, a fictional story about the founding of the Moulin Rouge in Paris in the late 1880's, but it's anything but simple. With *The Golden Coach* (1952) and *Elena et Les Hommes* (1956), it forms the trilogy that sums up Renoir's lifelong obsession with life-as-theater, climaxed by his superb « farewell » film, *The Little Theater of Jean Renoir* (1969). »

³⁸⁴ André Bazin, « Théâtre et cinéma », *Esprit*, juin et juillet-août 1951, repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, p.131. Bazin parle alors des comédies américaines des années 40 qui portent à l'écran des pièces de théâtre.

l'univers du merveilleux, d'une part grâce au mot « carrosse » qui renvoie peut-être au conte de *Cendrillon* et place d'entrée de jeu le film dans une époque qui n'est pas contemporaine, puis par l'impossible réalité d'un carrosse en or, objet merveilleux construit ou recouvert du matériau précieux maintes fois présent dans les contes (rappelons brièvement *Les trois cheveux d'or du diable*, *L'oiseau d'or*, *Boucle d'or*, les pommes d'or dans *L'oiseau de feu*, l'âne de *Peau d'Ane* qui produit des pièces d'or, le bateau d'or à la fin de *Peter Pan* etc...). Au niveau de l'intrigue, le *Carrosse d'or* parle d'une femme qui n'arrive pas à se décider entre trois hommes : l'un lui offre un carrosse, l'autre une vie au milieu des Indiens et le troisième sa gloire.

Francis Desbarats résume le film de cette façon :

Jamais autant que dans *Le Carrosse d'or*, tourné en 1952, il n'a rendu la référence aux feux de la rampe aussi manifeste. Par le sujet d'abord : au xviii^e siècle, une actrice italienne vient avec une troupe de commedia dell'arte divertir les colonies d'Amérique ; là, elle hésite entre trois soupirants, le vice-roi d'Espagne, un toréador et un aventurier tiers-mondiste avant l'heure³⁸⁵.

Le film pourrait encore être résumé de façon géographique, romantique, politique, idéologique en insistant sur un aspect plutôt qu'un autre : les aventures d'une troupe de Commedia Dell'arte au Nouveau Monde, la rencontre d'une actrice et d'un Vice-roi, les pressions du pouvoir, etc...Cependant, ce n'est que le résumé d'une partie du film, qui choisit de se concentrer sur l'intrigue. Malgré cela, une telle présentation n'est pas entièrement vraie non plus : « L'action ? Il n'y a pas d'action ; il n'y a que les mille facettes d'un spectacle³⁸⁶ ». Il est également incorrect d'affirmer que Renoir

³⁸⁵ Francis Desbarats, « La Caméra Aux Champs : *Le Carrosse d'Or* », *Corbières*, 46, 16 Aug 1998.
<http://www.editions-verdier.fr/banquet/n46/camera2.htm>

³⁸⁶ Jean de Baroncelli, « *Le Carrosse d'or* de Jean Renoir », *Le Monde*, rubrique « Dernière page », 04 mars 2003.

n'aurait « de la pièce [...] presque rien gardé³⁸⁷ ». On constate en analysant les résumés de ce film que la critique est partagée en deux groupes : ceux qui détaillent l'intrigue en se concentrant sur le texte, qui est la spécificité de Mérimée, et non de l'œuvre cinématographique de Renoir (il pourrait ainsi tout aussi bien s'agir du résumé d'une mise en scène théâtrale de ce texte), et ceux qui ignorent l'intrigue au profit du thème du spectacle.

Un texte plastique

Le Carrosse d'or est le premier des trois films de Renoir consacré au théâtre dans les années 50. Il y eut par la suite *French Cancan* (1954) et *Elena et les hommes* (1956) dans lesquels le spectateur pouvait voir des costumes, des décors et même des pièces de théâtre dans le film. Il constitue à ce titre une sorte d'expérience entièrement dédiée au monde de l'illusion, thème qui a toujours obsédé Renoir si l'on songe à la métaphore automate/société déjà présente dans *La Règle du Jeu* (1939). Mais quel est le véritable sujet du *Carrosse d'or* ?

Tout d'abord, il faut distinguer la structure narrative de l'intrigue - l'histoire de Camilla - qui est linéaire (qu'on pourrait appeler la fiction théâtrale enchâssée), et la structure du film (fiction cinématographique enchâssante) qui elle, forme une boucle, un peu à la manière d'une pièce de théâtre dans le théâtre comme *L'Illusion Comique* de Corneille, à la différence près que Corneille parle du théâtre à travers une pièce de théâtre tandis que Renoir parle du cinéma à travers le théâtre. Il est

³⁸⁷ Jean-Louis Mingalon, « *Le Carrosse d'or* », *Le Monde*, rubrique « Radio-TV », 02 mars 1992.

fondamental de souligner également que chez Corneille, le spectateur *ne sait pas* qu'il s'agit d'une pièce-dans-la-pièce, à l'instar du personnage du père, Pridamant, qui croit voir là vision magique avec des « spectres ». Pridamant finit précisément par oublier qu'il s'agit d'une vision, et croit assister à la réalité, un peu comme le spectateur du *Carrosse d'or* oublie qu'il s'agit d'une fiction enchâssée lorsque, après les premières minutes, le zoom avant élimine le cadre théâtral pour ne laisser à l'écran que la fiction, « l'histoire de Camilla ». Dans le cas de ce film, s'y ajoute ce qu'on pourrait appeler un tour de passe-passe visuel et conceptuel : ce que l'on voit dans le film n'est pas du théâtre filmé. La scène d'ouverture, la fiction enchâssante, fonctionne donc comme signe pour le spectateur pour le prévenir que ce qu'il va voir est une pièce de théâtre qui se joue sur une scène de théâtre. Or, ce n'est pas le cas puisque ce qui est filmé par la suite serait impossible sur une scène de théâtre. Dans la pièce de Corneille, en revanche, le niveau d'illusion pour le spectateur dépend beaucoup de la mise en scène (le metteur en scène peut choisir de révéler le stratagème des comédiens ou de garder le public dans la même illusion que Pridamant), mais, quoiqu'il en soit, on ne peut guère oublier qu'on est au théâtre. Renoir parvient donc à éviter un des pièges de la représentation du théâtre au cinéma, en ne faisant pas du « théâtre filmé » comme l'explique Bazin: « Il a toujours été tentant pour le cinéaste de photographier le théâtre puisque celui-ci est déjà un spectacle ; mais on en connaît le résultat. Et c'est apparemment à juste titre que l'expression que l'expression « théâtre filmé » est devenue le lieu commun de l'opprobre critique³⁸⁸. »

³⁸⁸ Bazin, « Pour un cinéma impur », p.82.

Le cinéma et la fabrication d'un film sont des thèmes centraux dans *Le Carrosse d'or*, dont la structure même illustre la capacité du cinéma à nous faire oublier que l'on est dans une fiction. Nous savons également grâce au générique, que le film est tiré d'une pièce en un acte de neuf scènes de Prosper Mérimée, *Le carrosse du Saint-Sacrement*, elle-même inspirée par une histoire vraie se déroulant dans le Pérou du XVIII^e siècle. Cette pièce fut en outre la source d'inspiration de l'auteur américain Thornton Wilder pour son roman de 1927 *The Bridge of San Luis Rey* qui remporta le prix Pulitzer. La pièce prit de surcroît la forme d'un opéra, celui de Jacques Offenbach en 1828, *La Périhole*. Ce constat nous amène tout de suite à réfléchir à la plasticité de la pièce représentée sous quatre formes successives différentes. Chronologiquement nous avons donc une pièce, un opéra, un roman puis un film. Qu'est-ce qui dans le texte a permis à tant d'auteurs d'époques, de nationalité et de pays différents de s'approprier un ou plusieurs éléments afin de l'adapter à la forme de leur choix ? Certains des auteurs ont privilégié et développé l'histoire (Wilder, Offenbach), tandis que Renoir y ajoute une réflexion sur le rapport des hommes à la réalité en même temps qu'une réflexion sur le rôle plus large des arts de l'illusion que sont le théâtre et le cinéma. Le texte de Mérimée est une comédie en un acte, publiée dans la *Revue de Paris* en juin 1829 incluse dans le *Théâtre de Clara Gazul*, comédienne espagnole sortie de l'imaginaire de l'écrivain. Dès les origines, on constate que le texte joue déjà sur ce rapport illusion/réalité par l'emprunt du pseudonyme « Clara Gazul » par Mérimée qui poussera le canular littéraire jusqu'à poser pour un faux portrait de cette femme placé en frontispice du volume. Pour

renforcer la vraisemblance de cette farce, l'auteur affirmera que le volume vient d'être traduit de l'espagnol par M. Joseph Lestranger, autre pseudonyme de Mérimée.



Fig.1 Portrait de la comédienne Clara Gazul, par Étienne-Jean Delécluze, publié en 1825. Dans quelques exemplaires, le portrait de Clara Gazul est un cache superposé à celui de Mérimée lui-même

Partant donc de l'histoire vraie de Micaela Villegas, dite « la perra chola », comédienne péruvienne du XVIII^e siècle, Mérimée crée une fiction littéraire où il devient lui-même Clara Gazul, comédienne espagnole, ayant écrit une comédie en un acte publiée en 1829 à propos de l'histoire de cette péruvienne : *Le Carrosse du Saint-Sacrement*. En 1835, une comédie-vaudeville est créée au théâtre du Palais-Royal : *La Périchole*. Le 13 mars 1850, la pièce de Mérimée est portée à la scène au Théâtre Français sous le titre *Le Carrosse*. 1868 marque ensuite la création de l'opéra-bouffe d'Offenbach avec un livret de Henri Meilhac et Ludovic Halévy au théâtre des Variétés : *La Périchole*. En 1893, c'est une comédie en vers de Maurice Vaucaire qui apparaît au théâtre de l'Odéon sous le titre de la comédie originale : *Le Carrosse du Saint-Sacrement*. Plus d'un siècle plus tard, une comédie lyrique est créée à l'Opéra-comique, le 2 juin 1948, *Le Carrosse du Saint-Sacrement* avec un livret d'Henri Büsser qui signe également la musique. Finalement, Thornton Wilder

se réapproprie l'histoire de la véritable péruvienne pour son roman de 1927 *The Bridge of San Luis Rey* avant que Renoir ne porte à l'écran son *Carrosse d'or*. Cette chronologie permet de remarquer qu'une histoire vraie a pris la forme d'une comédie, d'une comédie en vers, d'une comédie-vaudeville, d'un opéra bouffe, d'une comédie lyrique, d'un roman puis d'un film. Le film marqua par ailleurs tant l'imaginaire d'un autre grand cinéaste, François Truffaut, qu'il décida d'en faire le symbole de sa société de production : les films du Carrosse.

Les références directes à la *commedia dell'arte* : décors et personnages

La figure de la comédienne structure toutes ces œuvres et pour la représenter, Renoir a choisi de diriger son actrice en suivant les règles d'un type de jeu bien particulier. Un critique suggère même que le film devrait porter « un sous-titre plus explicite : la Comédienne, le théâtre et la vie³⁸⁹. » A propos de la genèse de son film, Renoir précise qu'il veut faire sortir son actrice principale du style réaliste, dit « naturaliste » dans lequel elle évoluait jusqu'à présent et lui a proposé de travailler son personnage dans le style *commedia dell'arte*. Sa façon d'écrire le scénario du film suit également une méthode décalée et non conventionnelle puisque Renoir s'est appuyé sur la musique de Vivaldi pour l'écrire. Le début du film nous amène directement sur une scène de théâtre, puis à l'intérieur de cette scène même, où se jouera l'action.

³⁸⁹ Mingalon, *Le Monde*.

Dans les trois films de la trilogie du spectacle, Renoir utilise à chaque fois un lieu théâtral spécifique ainsi qu'un type de performance liée à l'époque et au lieu choisi. Ainsi, *Le Carrosse d'Or* est associé à la *commedia dell'arte*, à la fois à travers le jeu des acteurs et leurs costumes et à travers l'esthétique des décors peints sur toile.



Fig.2 Colombine et Arlequin en situation de dispute



Fig.3 Colombine et Arlequin face au public

Ces deux images permettent d'analyser le décor, une toile peinte avec un monstre fantastique, dont le style n'est pas sans rappeler les dessins de Jacques Callot et plus tard ceux de Berain, œuvres inspirées par le théâtre italien.



Fig.4 Jacques Callot, *Le Combat à la barrière*. « Entrée de M. de Couvonges et de monsieur de Chalabre. » sur un char infernal accompagné de diables. Carrousel donné le 14 février 1627 par Charles IV, duc de Lorraine, en l'honneur de la duchesse de Chevreuse. Source: *Le Combat à la barrière*, Nancy, S. Philippe, 1627. 11 planches accompagnées d'un texte de Henry Humbert. Source : OPSIS. Guy Spielmann, « Entrée », *Spectacles du Grand Siècle*, 26 août 2005 http://www11.georgetown.edu/research/opsis/SDGS/images/fetes/barriere_entree6.jpg



Fig.5 *Monstre infernal et Lutin* pour l'acte III, scène 8 de *Thésée* de Quinault et Lully (1675), Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds Rothschild. Projets de machines de Jean Berain (1640-1711) et de son

atelier pour l'Académie Royale de Musique (1673-1711), planches tirées du *Recueil de décorations de théâtre recueillies par M. Levesque, garde général des magasins des Menus Plaisirs de la Chambre du Roy*. [1752] Paris, Archives Nationales. Source : OPSIS. Guy Spielmann, « Monstre », *Spectacles du Grand Siècle*, 26 août 2005

http://www11.georgetown.edu/research/opsis/SDGS/images/machines/thesee_monstre.jpg

Pour le décor suivant, les personnages qui entourent Arlequin et Colombine se situent dans des sortes de petites maisons et apparaissent à la fenêtre, dont le cadre s'apparente à un cadre de tableau, les transformant en portraits vivants. Ce dispositif de toiles peintes représentant des maisons stylisées rappelle la technique de la « rue en perspective » utilisée dans le théâtre italien du XVII^e siècle.



Fig.6 Dans les maisons, Pantalone, Le Docteur, L'Amoureux. Au centre, Colombine et Arlequin.

Le style du jeu de *commedia dell'arte* est également illustré : on reconnaît les costumes à damiers colorés de Colombine et Arlequin, engagés dans une dispute ; les poings sur les hanches étant une posture typique de la colère en *commedia*. En complément des postures caractéristiques, la technique du jeu de masque reprend une autre règle italienne : Arlequin et Colombine se font face puis partagent immédiatement leurs réactions avec le public. Renoir respecte en outre la tradition en

faisant porter à Arlequin un masque noir entier, et non à Colombine, qui se servira des traits de son visage pour exagérer les émotions (sourcils froncés, yeux et bouche très ouverts).

D'autres personnages italiens viennent ensuite compléter la galerie : le Docteur avec son chapeau et sa fraise caractéristique (à gauche), les deux Amoureux (au fond) -qui ne portent pas de masque, mais des vêtements élégants et une perruque comme dans la tradition italienne- Pantalone (à droite) et au-dessus de lui, Polichinelle vêtu tout de blanc. Au centre, Colombine salue avec des enfants « Arlequin » et « Colombine ».



Fig.7 Le Docteur, Colombine et Pantalone. Au fond de la scène apparaissent les Amoureux et au-dessus de Pantalone, Polichinelle



Fig.8 Deux personnages de la Comédie-Italienne dans les années 1680: Michelangelo Fracansani dans le rôle du Docteur et Giovan Battista Turri dans celui de Pantalone. Gravure de Pierre Mariette, 1689. Paris, Bibliothèque de l'Opéra, Ms. Rés. 625; B.N. Estampes. Source : OPSIS. Guy Spielmann « Pantalone », *Spectacles du Grand Siècle*, 26 août 2005
<http://www11.georgetown.edu/research/opsis/SDGS/images/commediadellarte/polipanta.jpg>



Fig.9 « La troupe royale des comédiens italiens ». Gravure d'almanach (1689) Détail: Aurèlio, Isabelle, le Docteur, Colombine, Mezzetin. Source : OPSIS. Guy Spielmann, « Troupe », *Spectacles du Grand Siècle*, 26 août 2005
<http://www11.georgetown.edu/research/opsis/SDGS/images/commediadellarte/troupe89%28g%29.jpg>

L'analyse visuelle et la comparaison avec des documents d'époque permet d'apprécier le travail de recherche de Renoir qui a choisi une esthétique et des codes de jeu cohérent avec le style de la *commedia dell'arte*.

Ouverture : du théâtre au cinéma

Si le sujet du film et les personnages de comédiens ainsi que leur jeu sur scène forment une référence directe au théâtre, on retrouve tout au long de cette œuvre des indices évoquant le théâtre de manière moins explicite. Pour analyser de façon plus systématique le rapport de ce film au théâtre, nous allons nous appuyer sur les « fonctions » et « indices » tels que Barthes les définit :

Les indices, par la nature en quelque sorte verticale de leurs relations sont des unités véritablement sémantiques, car, contrairement aux « fonctions » proprement dites, ils renvoient à un signifié, non à une « opération ». [...] *Fonctions* et *Indices* recouvrent donc une autre distinction classique : les Fonctions impliquent des relata métonymiques, les Indices des relata métaphoriques ; les uns correspondent à une fonctionnalité du faire, les autres à une fonctionnalité de l'être³⁹⁰.

Si la fonction constitue ce qui fait avancer l'action, l'indice lui, renvoie « à un caractère, à un sentiment, à une atmosphère³⁹¹. » Nous avons choisi d'utiliser le terme « indice » au sens très particulier défini par Barthes, car en sémiologie, il a un autre sens. Cependant, Barthes considère cette expression au sens d'un repère, d'une marque appartenant à un système de référence plus large (ici le théâtre). « Indice » désigne donc dans la suite de l'analyse les différentes références au théâtre, dans la définition spécifique de Barthes citée plus haut.

³⁹⁰ Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, 1966, vol.8, pp. 1-27, p.9.

³⁹¹ *Ibid.*, p.10.

Un des premiers exemples se situe au tout début du film qui s'ouvre sur un rideau qui restera en image de fond pendant tout le générique. Ce même rideau se retrouvera à la fin pour un effet de clôture. Cet objet ainsi que l'indication écrite « costumes, perruques » appelle le sème du théâtre. Vient ensuite la musique de Vivaldi offrant un indice temporel : l'Italie au XVIII^e siècle.



Fig.10 Générique d'ouverture

Apparaît ensuite à l'écran une présentation du contexte, sous forme écrite, de même que le rappel qu'il s'agit là d'une fantaisie, un peu comme le suggère aussi le titre qui ressemble à un titre de conte : *Le carrosse d'or*. L'indice du théâtre est également amené par le terme « pièce », en référence au texte de Mérimée.



Fig.11 Présentation du film

Le rideau s'ouvre ensuite sur une scène à trois étages, un travelling amène le spectateur au premier étage, puis le théâtre devient une maison, avec toute sa profondeur, alors que l'on croyait voir simplement une façade. Le zoom de la caméra a pour fonction d'effacer le cadre de scène, c'est-à-dire le signe visible de la fiction, pour nous faire entrer à l'intérieur, et donc dans l'histoire. François Truffaut explique analyse le début du film :

Le début du *Carrosse d'or* nous présente un rideau qui se lève sur un second rideau qui se lève à son tour sur un escalier à trois paliers, l'entresol n'étant autre chose que la scène du théâtre. Nous sommes à ce moment spectateurs de théâtre. Un travelling nous entraîne de notre fauteuil sur la scène puis, au premier étage, dans les appartements royaux. Alors seulement nous sommes au cinéma³⁹².

Le spectateur va ainsi oublier qu'il était au théâtre jusqu'à ce qu'on le lui rappelle.

Truffaut parle d'un film à deux dimensions : « Tout s'y installe et se met en place par la hauteur, grâce à l'escalier, et par la largeur³⁹³. »

³⁹² François Truffaut, *Art*, 29 dec, 1954.

³⁹³ *Id.*



Fig.12 Tous les personnages sur la scène du théâtre



Fig.13 L'étage et l'entresol sur scène



Fig.14 De la scène de théâtre au cinéma

Le spectateur oublie alors qu'il est au théâtre et se laisse prendre par l'action : il va peut-être aussi oublier, s'il n'est pas très attentif, que *deux* niveaux de fiction viennent de se mettre en place, théâtral et cinématographique. Les univers s'organisent ensuite, signifiés par les quatre lieux de l'action : le palais et l'auberge, puis plus tard la maison de Camilla qui accueille toute la troupe et enfin l'arène. On suit l'évolution du personnage de Colombine, qui devient une personne, Camilla, et change de vêtements en fonction de son ascension sociale.

Ce début est crucial pour comprendre le fonctionnement des trois niveaux de fiction : la fiction enchâssante (le destin du personnage de l'Actrice qui ouvre et clôt le film dans un hors-lieu), la fiction enchâssée (la vie de Camilla, une femme désirée par trois hommes) et enfin une pièce de théâtre dans le film (la comédienne Camilla joue Colombine sur scène). Ces trois niveaux se succèdent cinématographiquement de manière rapide mais nette : premièrement (fiction 1) un rideau s'ouvre sur une scène de théâtre, illustrant la citation de Shakespeare « La vie est un théâtre », deuxièmement (fiction 2) nous entrons dans la ville coloniale espagnole habitée par le Roi et sa Cour dont la vie est perturbée par l'arrivée de Camilla et sa troupe, et enfin (fiction 3) une scène de théâtre au cœur de cette ville accueille Camilla en personnage de Colombine. La fin permet un retour à la fiction 1 enchâssante et forme une boucle avec le début ; le spectateur revient de nouveau dans un hors-lieu et assiste au monologue conclusif du personnage de l'Actrice qui développe la citation shakespearienne. En tant que film, *Le Carrosse d'or* est une réflexion sur la 'fiction', à travers le double prisme du cinéma et du théâtre. Mais à la différence de nombreux films sur le théâtre (où l'on voit une pièce de théâtre), Renoir, lui, multiplie les

niveaux, grâce à la fiction enchâssante, puis les brouille. Le changement de niveau de fiction est évident visuellement au départ, mais peu à peu, le spectateur oublie que ce qu'il voit est une fiction enchâssée. Cela ne lui sera rappelé qu'à la toute fin lorsque les acteurs reviennent sur scène.

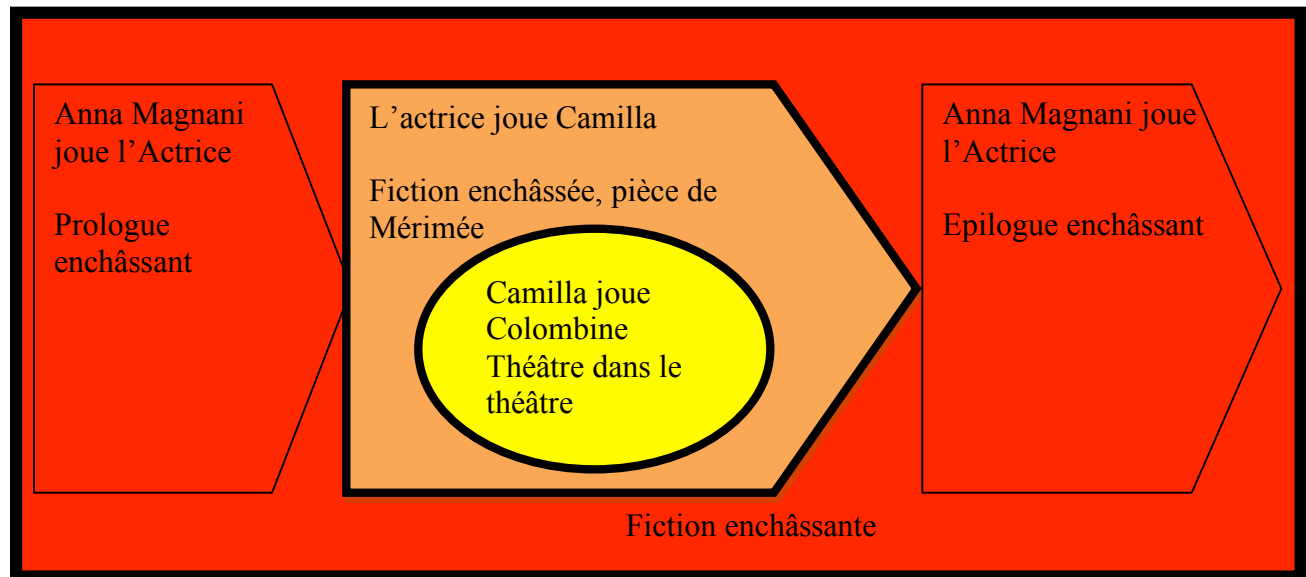


Schéma structurel des différents niveaux de fiction dans *Le Carrosse d'or*.

Indices de théâtralité dans la fiction enchâssée

Dans le premier segment du film, de nombreux indices renvoient au théâtre, au niveau du jeu des personnages tout d'abord : la Justice et la Cour semblent être en constante représentation, le valet écoute aux portes, ce qui est un jeu de convention. De plus, tandis Colombine devient Camilla –c'est-à-dire lorsqu'elle passe du niveau de la fiction théâtrale à celui de la fiction cinématographique- les autres personnages de la troupe restent toujours des personnages de *commedia dell'arte*, dépourvus de profondeur psychologique, gardant leur costume et leur gestuelle propres. Tout au

long du film, la temporalité n'est pas évoquée, l'action semble se construire en une seule longue séquence. En outre, l'unité de lieu est respectée car tout se déroule dans des endroits mitoyens (comme le théâtre de Corneille). La technique de Renoir consiste à ne pas utiliser de contre-champ, c'est-à-dire que rien ne se trouve devant les comédiens, sauf nous, spectateurs. Ce principe renvoie à une forme de représentation théâtrale et non cinématographique. Dans le deuxième mouvement du film (où l'action se situe dans le palais), le roi offre le carrosse à Camilla, entraînant une conspiration autour de sa personne. Le rythme et la disposition de la scène du Conseil sont ceux d'une comédie type Goldoni, ponctuée de portes qui claquent, de musique qui s'arrête et recommence brusquement, et dans laquelle la jalousie et la trivialité s'opposent au sérieux nécessaire du Conseil.

Pour la partie finale du film, la scène de comédie avec les trois amants dans la même maison rappelle le boulevard tandis que le duel et le spectacle dans l'arène se rapprochent de l'ambiance de *Carmen*, nouvelle de Mérimée qui devint l'un des opéras français les plus populaires grâce à Bizet. De la même façon, le quiproquo qui se construit entre le vrai roi et Filipe et l'intervention finale de l'évêque comme une sorte de *deus ex machina* sont des ressorts dramatiques. Cette intervention marque par ailleurs la clôture narrative 1 –fiction théâtrale– tandis que le retour sur la scène (qui suppose un retour donc au cadre et au narrateur du début) permet la clôture narrative 2, celle de la fiction cinématographique.

Acte II et III : Du Moulin Rouge à l'opéra

Les lieux de spectacle

Si *Le Carrosse d'or* est associé au style et à l'époque de la *commedia dell'arte*, le deuxième film de la trilogie du spectacle, *French Cancan*, est inséparable du café-concert, plus précisément des performances ayant lieu à l'intérieur du Moulin Rouge. « Le film fut sans relâche qualifié de fresque. [...] Le film était ouvertement théâtral. Il était aisé de voir ce qui le lie au *Le Carrosse d'or* [...] : tous deux célébraient le spectacle³⁹⁴. » Aux journalistes qui interrogent Renoir en 1955 sur sa nationalité, Renoir répond : « Je suis de la nationalité du spectacle³⁹⁵ » et le prouve en retournant en France pour faire un film « français » sur la naissance de cette danse dans ce lieu mythique qui deviendra bientôt pour des millions de touristes une des images les plus « françaises » possible.

Bien que qualifié de « théâtral », *French Cancan* l'est d'une toute autre manière que *Le Carrosse d'or*. Nous avons vu en effet que ce dernier possède une origine théâtrale (la pièce) et contient des éléments visuels attachés à une tradition de jeu théâtral précise (la *commedia dell'arte*). Le jeu des acteurs appartient également à ce domaine, élément confirmé par le metteur en scène lui-même qui voulait que ses acteurs surjouent légèrement. *French Cancan* est un film théâtral au sens où son action se passe dans un lieu de spectacle - danse, mime et chants sont au programme,

³⁹⁴ Janet Bergstrom, « Jean Renoir's Return to France », *Poetics Today*, Duke University Press, Vol. 17, No. 3, Creativity and Exile: European/American Perspectives I (Autumn, 1996), pp. 453-489, p.479 : « Over and over again, the film was called a fresco. [...] The film was openly theatrical. One could see its relationship with *The Golden Coach* [...]: both celebrated spectacle. »

³⁹⁵ Jacqueline Fabre, « Jean Renoir », *Libération*, 6 mai 1955.

ce qui rapproche l'esthétique du film beaucoup plus de celle du café-concert que du théâtre à l'italienne. C'est donc un film dont le sujet porte sur le théâtre et qui se déroule à l'intérieur d'un théâtre, mais curieusement, très peu de critiques se sont attardés sur cet aspect, préférant traiter de l'image de la France à la Belle-Epoque, ou bien des triangles amoureux inégaux. Dans la filmographie de Renoir, cette œuvre se place pour les critiques beaucoup plus dans la lignée de *Nana* que du *Carrosse d'or*, éminemment plus analysé pour son côté « théâtral » que *French Cancan*, dont l'action principale, les protagonistes et le décor se situent au centre d'un théâtre.



Fig.15 Le Moulin Rouge adorné des couleurs de la France



Fig.16 La fameuse « adresse directe » des acteurs au public



Fig.17 La danse de la Belle Abbaye à *L'Ecran Chinois*

Les références sont loin d'être aussi claires pour *Elena et les hommes*. Paradoxalement, les critiques ont qualifié *Elena et les hommes* « de la plus nette expression des sentiments de Renoir pour le théâtre³⁹⁶ » bien que les personnages principaux ne soient des comédiens et que l'action ne se situe pas dans sa totalité dans un lieu de spectacle. Contrairement au *Carrosse d'or*, le sujet n'est pas tiré d'une pièce de théâtre. Pourquoi, peut-on alors se demander, la critique a, de façon quasi unanime, rangé ce film du côté des deux précédents, créant ainsi la « trilogie du spectacle » ? Est-ce simplement parce que Renoir en parle lui-même comme tel ? Pourquoi encore, ce film est-il qualifié de « théâtral » alors que ni son sujet, ni le lieu où son action se déroule n'ont de rapport direct avec le théâtre ? Tout le problème réside peut-être dans cette relation à cet autre art, qui n'est pas aussi « directe » que les deux précédents films.

³⁹⁶ Penelope Gilliatt, *Jean Renoir : Essays, Conversations, Reviews*, McGraw-Hill book company, 1975, p.65 : « Renoir's clearest expressions of his feeling for the theater. »

Le monde de l'opéra et du théâtre de boulevard

Si *Le Carrosse d'or* illustre le monde de la comédie italienne et *French Cancan* celui des débuts du music-hall, *Elena et les hommes* joue entre autres, avec l'esthétique de l'opéra. Une des facettes de la théâtralité de ce film s'exprime par le fait qu'une scène montre les deux personnages principaux assistant à un opéra, dans une loge. C'est une marque de théâtralité au premier degré si l'on peut dire, une citation - ce film est théâtral puisqu'une des scènes se déroule dans un théâtre.



Fig.18 Elena et Henri de Chevincourt dans la loge d'opéra

À un autre niveau, celui de la structure du film, la théâtralité d'*Elena* s'exprime par analogie avec la structure d'un opéra. En effet, les conflits dramatiques sont résolus par des chansons, illustrant là l'idée d'un « opéra cinématographique³⁹⁷ » si cher à Renoir. D'autres critiques, dont Godard, ont comparé la structure du film à celle d'un

³⁹⁷ Rivette et Truffaut, « Entretien avec Jean Renoir », p.59 : « Je suis hanté par l'idée de faire un opéra cinématographique. »

opéra de Mozart : « De la même façon qu'un opéra, ce film possède une générosité qui est émouvante en soi³⁹⁸. » Rappelons qu'en 1941, Renoir commença à diriger une adaptation de *La Tosca* en Italie, mais son travail fut interrompu par la guerre. Son collaborateur Karl Koch termina le film. Si la structure du film suit celle d'un opéra, nous sommes alors à un autre niveau de théâtralité : une théâtralité par analogie structurelle d'une partie d'un schéma actanciel, celui de l'opéra.

Troisièmement, l'opéra est convoqué par la couleur rouge. La couleur rouge pose un problème et nous allons essayer de voir de quelle façon elle a pu rappeler aux critiques le théâtre³⁹⁹, ou bien pourquoi Renoir lui-même l'associe au théâtre.



Fig. 19 La couleur rouge traverse le film, comme dans cette scène, le rouge d'Elena dans la foule noire

Tout d'abord, la robe rouge recouverte de dentelle noire que porte Elena évoque celle dont les metteurs en scène habitent la bohémienne Carmen⁴⁰⁰, si ce n'est que l'étendue de la traîne et la sophistication du détail rappellent le statut social

³⁹⁸ Gilliatt, *Jean Renoir*, p.59 : « Like the operas, the film has a prodigality that is moving in itself »

³⁹⁹ James Travers 2000, http://filmsdefrance.com/FDF_Elena_et_les_hommes.html :

« The deep blood red shifts about from one part of the frame to the next with every cut — from Elena's hat, then on to the violinist at the restaurant, then on to the curtains and wallpaper of the opera box. »

⁴⁰⁰ Nous n'avons pas voulu inclure d'images, la petite expérience qui consiste à taper « Carmen Opéra » sur un moteur de recherche virtuel d'images se révèle plus que probante.

d'Elena, princesse polonaise. Pour comprendre le rapport entre la couleur rouge et le théâtre, il faut comprendre comment les associations fonctionnent depuis le XIX^e siècle. Le rouge est une couleur « théâtrale » par analogie puisque dans beaucoup d'opéras, les sièges, les loges et les rideaux sont de velours rouge. Voyons comment le public, mais aussi la critique peut trouver ce film théâtral à partir de la simple robe d'Elena, qui est rouge et noir. Notons également que les couleurs et l'ajustement de la robe ressemblent à celle que porte Camilla dans *Le Carrosse d'or*. Que la robe de Camilla soit rouge et noire peut s'expliquer par le fait que les comédiens sont dans une colonie espagnole, et que, traditionnellement, ces deux couleurs sont celles de l'Espagne. À quand remonte ou d'où vient cette association, Goya ou la corrida, ce n'est pas l'argument ici, mais le fait est que, Carmen, une des figures les plus populaires de l'opéra, est habillée de rouge et noir pour rappeler d'emblée que l'action de l'opéra se situe en Espagne. Par métonymie, Carmen, vêtue de rouge et de noir, est associée à l'opéra, d'où le syllogisme « Carmen porte du rouge et du noir, Carmen représente le théâtre, donc tout autre personnage habillé de rouge et de noir est théâtral ». Elena n'est pas espagnole, elle est polonaise, la seule association possible est donc celle du théâtre. C'est ainsi que l'on peut voir comment, par des associations fondées sur des stéréotypes, le rouge est qualifié de « théâtral ». Le problème avec ce raisonnement est qu'il ne repose pas sur une logique scientifique, et il n'est ni explicatif, ni définitoire du terme « théâtralité ». L'association d'Elena/Carmen peut également être renforcée dans l'esprit du public et de la critique si l'on songe à la structure de l'opéra et du film – une femme courtisée par plusieurs hommes.

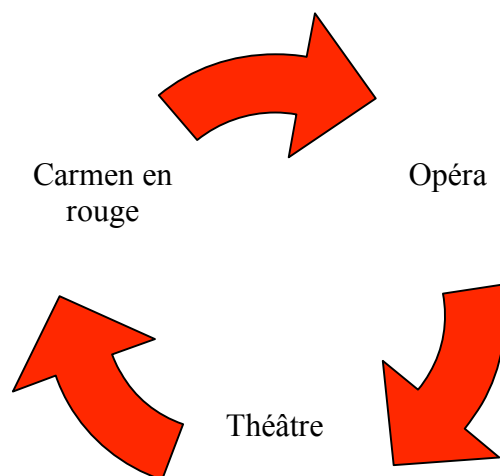


Fig. 20 et 21 La robe rouge à dentelle noire d'Elena et de Camilla

Le même raisonnement est appliqué au rideau, trop souvent analysé au cinéma comme le signe du théâtre : « Cette remarque me rappelle la façon dont *La Chienne*,

Le Carrosse d'or et *Le petit théâtre de Jean Renoir* commencent : avec le cadre de l'avant-scène ou un rideau de théâtre. » ou encore : « Chacun des quatre sketches s'ouvre et se clôture par un baisser et un lever de rideau. Comme si nous étions au théâtre, ou plutôt rien qu'au spectacle⁴⁰¹. » Cette analyse d'un effet théâtral voulu est confirmée par Renoir : « Je faisais très attention à ce que mes décors ressemblent bien à des décors⁴⁰². » Le cadre de scène et les grands rideaux rouges à franges dorées semblent être un motif important dans beaucoup de films de Renoir. Est-ce assez cependant pour appeler un film théâtral ? Il s'agit encore une fois d'une association basée sur *une certaine vision du théâtre*, celle du théâtre à l'italienne du XVIII^e siècle.



Fig.22 et 23 Le rideau rouge et doré d'*Elena et les hommes* et du *Carrosse d'or*

Le rideau ne représente pas « le » théâtre, mais un certain type de théâtre uniquement, apparu relativement tard dans l'histoire du théâtre occidental. Le manque de précision

⁴⁰¹ Daniel Serceau, « Jean Renoir post-celluloïd », *Le cinéma au miroir du cinéma*, dirigé par René Prédal, CinémAction, Corlet Publications, 2007, p.231.

⁴⁰² Leo Braudy, « Renoir at Home. Interview with Jean Renoir », *Film Quarterly*, University of California Press, Vol. 50, No. 1 (Autumn, 1996), pp. 2-8 : « That remark reminds me of the way *La Chienne*, *Le Carrosse d'or* and *Le petit théâtre de Jean Renoir* all begin with the frame of a proscenium arch or theatre curtain. », p.7 : « I was very careful to have a set that looked like a set »

historique conduit à réduire le théâtre, à un type d'architecture qui a certes perduré, mais qui n'est en aucun cas représentatif de tout « le » théâtre, d'où le problème que nous rencontrons si un film est qualifié de « théâtral » sans aucune autre explication, comme si le terme était explicatif en lui-même. La critique, se fondant souvent sur les propos de Renoir lui-même, fait comme si au théâtre, il y a 1. forcément un rideau, 2. Il est forcément rouge, donc par analogie, si le metteur en scène met un rideau dans un film, alors le film est théâtral. Ce sophisme, encore une fois, est une généralisation à partir d'un élément très particulier, qui a une signification précise dans un contexte historique défini. Le rideau dans *Elena et les hommes* n'est pas théâtral en lui-même, il transmet une certaine idée du théâtre italien du XVIII^e siècle que le metteur en scène envisage.

Le cadre dans le cadre

Un dernier élément a retenu notre attention : le cadre dans le cadre, analysé par les critiques comme un motif emprunté du théâtre :

Dans chaque plan, il semble toujours y avoir quelque chose qui se passe en plus de l'essentiel de l'action dramatique. La profondeur de champ caractéristique de Renoir utilise les portes ouvertes quasiment comme cadres de scène⁴⁰³.

Cette technique permet de recréer une profondeur et un jeu sur la perspective : « La variété de mise en abyme par le cadrage⁴⁰⁴. » Deleuze a analysé cet effet de

⁴⁰³ Gilliatt, *Jean Renoir*, p.53 : « In any frame, there always seems to be something happening apart from the major point of dramatic action. Renoir's characteristic deep-focus lens uses doorways almost as proscenium for stages filled with activity. »

⁴⁰⁴ Raymond Durnat, « Elena et les hommes », *Jean Renoir*, University of California Press, 1974, p.380 : « His variety of frames within frame. »

profondeur dans « le plan –séquence » :

Au contraire, chez Renoir ou chez Welles, l'ensemble des mouvements se distribue en profondeur de manière à établir des liaisons, des actions et des réactions, qui ne se développent jamais l'une à côté de l'autre, sur un même plan, mais s'échelonnent à différentes distances et d'un plan à l'autre⁴⁰⁵.



Fig.24 et 25 Deux exemples du « cadre dans le cadre » dans *Elena et les hommes*

Cet effet de cadre comme mise-en-abyme constitue l'une des marques du style

Renoir :

Si bien qu'il y a dans le cadre beaucoup de cadres différents. Les portes, les fenêtres, les guichets, les lucarnes, les vitres de voiture, les miroirs sont autant de cadres dans le cadre. Les grands auteurs ont des affinités particulières avec tel ou tel de ces cadres seconds, tierces, etc. Et c'est par ces emboîtements de cadres que les parties de l'ensemble ou du système clos se séparent, mais aussi conspirent et se réunissent⁴⁰⁶.

Cette technique du ou des cadres dans le cadre a déjà été remarquée par la critique

dans *Le Carrosse d'or* :

Renoir n'a cessé de transformer des décors complexes en aimables petits labyrinthes : un duo qui passe de l'intérieur à l'extérieur, Ferdinand traversant trois pièces et une conversation entre les draps étendus, qui revient si souvent chez Renoir, telle une prolifération d'écrans sur l'écran⁴⁰⁷.

⁴⁰⁵ Gilles Deleuze, *Cinéma 1, L'image-mouvement*, chapitre 2 « Cadre et plan, cadrage et découpage », les éditions de minuit, 1983, p.42.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p.26.

⁴⁰⁷ Durgnat, « The golden coach », *Jean Renoir*, p.291 : « Renoir tirelessly turns complexes of decor

Pourtant, cette technique relève autant, sinon plus, de la peinture que du théâtre. En effet, les peintres hollandais d'intérieur du XVII^e siècle utilisent ce principe, bien avant que la perspective au théâtre ne permette la mise en abyme. La porte entrouverte et le rideau ouvrent sur un autre monde dans ces exemples de scènes d'intérieur.



Fig.26 Nicolaes Maes, *La servante oisive*, 1655



Fig.27 Nicolaes Maes, *L'oreille indiscrete*, 1656



Fig.28 Jan Vermeer, *La jeune femme endormie*, 1657



Fig.29 Gabriel Metsu, *Femme lisant une lettre*, 1662-65

into gentle little mazes : a duo in and out of doors, Ferdinand marching between three rooms, a conversation among the hung sheets which so often recur in Renoir, like a proliferation of screens among the screen. »

Cette technique de composition picturale s'appelle « doorkijkje », qui est un diminutif pour « doorkijk », c'est-à-dire un « coup d'œil ». Les critiques d'art relèvent que ce motif fut utilisé dès le XV^e siècle par un artiste, souvent identifié à Jan van Eyck, sur une page de manuscrit représentant St Elizabeth. Il semblerait qu'une confusion se soit mise en place dans l'histoire de l'art, à propos de la définition même de « tableau ». En effet, le Furetière et l'Académie donne un deuxième sens au mot « tableau », dans le domaine architectural :

TABLEAU en architecture se dit des cosses, des ouvertures de portes, fenestragés et croisées, de l'épaisseur de la muraille ouverte pour donner du jour, ou l'entrée dans la chambre.

On appelle tableau, dans la base d'une porte ou d'une fenêtre, la partie de l'épaisseur du mur qui paroist au dehors depuis la seuilleure et qui est d'ordinaire d'équerre avec le parement.

Il est ainsi possible qu'il y ait eu, à un moment donné dans l'histoire de l'art, une confusion entre le tableau comme « surface portante de la peinture » et le tableau comme « ouverture pratiquée dans le mur ». A ces deux sens, il faut également ajouter le sens théâtral : « Terme de théâtre. Groupement de personnages qui sont exposés quelques instants aux yeux des spectateurs. Le père étend les bras et bénit ses enfants : tableau. Terme de danse. Se dit de certaines positions ou attitudes » et le sens figuré, présent dès 1694 dans le dictionnaire de l'Académie Française, qui s'assimile à la figure rhétorique de l'hypotypose : « Il signifie figur. La représentation naturelle & vive d'une chose, soit de vive voix, soit par écrit. ». Ce dernier sens s'élargira en 1932 pour qualifier une réalité physique qui impressionne : « TABLEAU se dit, au figuré, d'un Ensemble d'objets qui frappe la vue, dont l'aspect fait impression. *Le magnifique tableau que présente cette vallée. Là s'offrit à nos*

regards un douloureux tableau. » Ainsi, pas moins de quatre domaines différents, la peinture, l'architecture, le théâtre et la rhétorique utilisent le même mot « tableau » pour définir chacun une réalité spécifique. A partir de ce constat, on remarque que ce que les critiques associent parfois trop rapidement à une mise en abyme théâtrale, provient en fait d'une tradition picturale dont la généalogie a été retracée par Victor Stoichi⁴⁰⁸. Une lecture attentive des techniques de peinture des XV^e et XVI^e siècles nous montre que ce qui « fait » tableau est bien ce cadre, que des théoriciens du cinéma ont identifié comme le cadre de scène du théâtre italien, mais dont l'origine remonte en fait à la tradition de la nature comme peinture de Dieu :

Pour que la nature soit perçue comme peinture, il faut qu'il y ait coupure. Cette coupure est explicitement occasionnée, dans la lettre citée, par l'encadrement de la fenêtre. L'Arétin n'aurait jamais pu percevoir le ciel de Venise comme un tableau de Titien, en plein milieu de la rue ou d'un canal. La condition a priori de cette perception (et de l'*ekphrasis* qui s'ensuit) est formée par le cadre de la fenêtre. C'est dans son embrasure que l'Arétin a la révélation de Venise comme « peinture de Dieu⁴⁰⁹ ».

Devant une scène d'intérieur, l'historien évoque la position du spectateur qui verrait « une pièce dont le quatrième mur a été éliminé. » L'historien de l'art affirme qu'étudier le « mécanisme de substitution » du quatrième mur est « d'une certaine manière faire (re-faire) l'histoire de la peinture européenne⁴¹⁰. » L'idée du quatrième mur au cinéma a été mentionnée plus haut à propos de *Pierrot le Fou* par Rushton, une fois encore, on s'aperçoit que l'impression que le critique essayait d'explicitier en la rapprochant de ce principe théâtral, tient en fait de la composition picturale.

⁴⁰⁸ Victor Ieromine Stoichi⁴⁰⁸, *L'instauration du tableau : metapeinture à l'aube des temps modernes*, Genève, Droz, 1999, p.17.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p.62.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p.71.

Chez les peintres hollandais du XVII^e siècle, Nicholaes Maes en particulier, la percée introduisant à l'intérieur du tableau une nouvelle scène « fonctionne comme une seconde scène de genre, comme un tableau d'intérieur dans un autre tableau d'intérieur⁴¹¹. » Que Renoir ait eu en tête ces références n'est pas dit, il est clair cependant que cette technique adaptée au cinéma n'est pas la marque d'une « théâtralité ». Les décorateurs de théâtre, s'ils ont utilisé la perspective aux XVII^e et XVIII^e siècles pour produire des effets de profondeur, ne sont pas les initiateurs de cette technique, dont les exemples abondent dans la peinture entre le XV^e et le XVII^e siècle.



Fig.30 Nicholaes Maes, *L'espionne et les amoureux*, 1657

Si l'on considère à présent « l'adresse directe » des personnages aux spectateurs que les théoriciens du cinéma ont identifiée comme une rupture du quatrième mur, et de ce fait un élément théâtral, on remarque que cet aspect existe avant tout dans la

⁴¹¹ *Ibid.*, p.77.

peinture de genre. En effet, chez Maes par exemple, « le caractère dialogique de l'image est souligné par la figure centrale de la servante qui s'adresse au spectateur, lui parle, le regarde, l'introduit, de manière presque concrète, dans l'image⁴¹². »

Le motif de l'image dans l'image, si populaire qu'il avait déjà reçu un nom (*doorkijkje*), n'est en rien lié au théâtre à cette époque, mais se rattache bien à une tradition de la « génération post-rembrandtienne⁴¹³ ». Ainsi,

niches, fenêtres et portes sont des morceaux de réalité qui se distinguent par leur capacité à délimiter un champ visuel. [...] La représentation picturale de la niche, de la fenêtre ou de la porte relève d'un mécanisme métaartistique qui opère un dialogue entre la coupure existentielle et la coupure imaginaire⁴¹⁴.

Dans le film, ce principe fonctionne également, nous l'avons vu à travers des exemples tirés d'*Elena et les hommes*, mais ne saurait être représentatif du théâtre. Il n'est donc pas valide d'utiliser cette technique comme l'explication qui permettrait de définir la « théâtralité » du film de Renoir.

Un dernier élément que la critique ou le public associe au théâtre dans ce film est, nous l'avons vu, l'utilisation du rideau rouge et doré. Le rideau fait bien partie d'une mise en scène, mais elle est d'origine picturale : « Tout comme le cadre, le rideau est un objet faisant partie des accessoires expositionnels d'un tableau⁴¹⁵. » L'essor du rideau dans ce domaine s'explique par la présentation d'œuvres à caractère religieux, puis privé. Il participe « des accessoires symboliques de l'apparition royale et de la révélation du sacré⁴¹⁶. » Si Renoir au fil de ses entretiens avec la critique reconnaît son amour du théâtre et du spectacle, il est en revanche trop hâtif de tirer la

⁴¹² *Id.* Voir également W.W. Robinson, « The eavesdropper and related paintings by Nicolaes Maes », *Jahrbuch des Preussischer Kulturbesitzes*, Sonderband 4 (1987), p.283-313.

⁴¹³ *Id.*

⁴¹⁴ *Ibid.*, p.87.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p.94.

⁴¹⁶ *Id.*

conclusion que la présence d'un rideau « signifie » le théâtre, quand on voit que l'histoire de cet élément se situe avant tout dans le domaine pictural. Si le rideau existe encore dans certains théâtres à l'italienne classiques, il n'a jamais amené de développement de règles ou de signification symbolique aussi forte et complexe que dans la peinture, son usage étant tout d'abord d'ordre pratique. Certes, Stoichi⁴¹⁷ reconnaît dans la représentation du rideau une métaphore, mais elle ne fait pas appel au domaine du spectacle (le rideau apparaîtra beaucoup plus tard et de façon bien moins systématique au théâtre) : « L'optique du XVII^e siècle utilise la métaphore du rideau dans le cadre d'une rhétorique générale de la vue⁴¹⁷. »

Finalement, pour tenter de comprendre pourquoi le film est qualifié de « théâtral », on trouvera peut-être la réponse dans les paroles du metteur en scène lui-même, Renoir, qui le présente comme une « farce⁴¹⁸ » et suggère l'esthétique d'une opérette en décrivant Elena comme « Vénus revue par Offenbach⁴¹⁹ ». On peut argumenter que les aspects comiques de ce film tendent en effet à le placer plus du côté de l'opérette que de l'opéra. Un des facteurs important pour le choix de ce classement est aussi le côté « populaire » qui a toujours intéressé Renoir et plus particulièrement dans ce film où il traite de la figure du Général Boulanger. D'autres inspirations théâtrales sont évoquées par Truffaut et Rivette qui se réfèrent au théâtre de boulevard lorsqu'ils analysent la structure du film : « Il y a trois actes, et, ce que les gens comprennent le plus mal, c'est que ces trois actes sont traités comme trois pièces différentes : le premier, comédie à grand spectacle ; le deuxième, vaudeville

⁴¹⁷ *Ibid.*, p.382.

⁴¹⁸ Jacques Rivette et François Truffaut, « Entretien avec Jean Renoir », paru dans le n.78 des Cahiers, Noël 1957, *La politique des auteurs, op.cit.*, p.28.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p.60.

satirique ; le troisième [...] un troisième acte de confusion sentimentale⁴²⁰. » Il y a ici un grand amalgame. Ce classement par catégorie est une faute de raisonnement lorsque les catégories ne sont pas parallèles. Qu'est-ce qu'une « comédie à grand spectacle » ? *Le Bourgeois Gentilhomme* est une comédie et utilise des effets spectaculaires, des transformations et de la musique, mais est-ce bien ce que Renoir avait en tête lorsqu'il se réfère à la « farce » et à « l'opéra cinématographique » ? La comédie à grand spectacle n'est pas un genre à part entière, ni même un type de théâtre existant. Le vaudeville est un genre, mais non le « vaudeville satirique », et quant à la « confusion sentimentale », s'il elle existe dans la fiction et la réalité, n'est ni une caractéristique, ni un genre de théâtre.

De la même façon, un autre critique évoque pêle-mêle à propos de ce film le burlesque, Molière, Marivaux, Courteline et d'autres influences théâtrales : « nous avons des parties de comédie sentimentale, de music-hall, d'opérette, de farce, de drame satirique – en fait, ce film est une mascarade où les types des genres littéraires les plus hostiles sont coude à coude⁴²¹. »

Au monde de l'opérette s'ajoute le monde des comédiens itinérants, signalé par l'arrivée finale d'une troupe de bohémiens menée par Juliette Gréco, chantant et jouant son propre rôle.

⁴²⁰ *Ibid.*, p.63.

⁴²¹ Jige, « The newest Renoir », *Yale French Studies*, No. 17, Art of the Cinema (1956), pp. 105-106, p.105: « we have whiffs of sentimental comedy, music hall, operatta, farce, satirical drama – fundamentally this film is a masquerade where types from the most hostile literary horizons jostle one another. »



Fig.30 et 31 Les bohémiens chanteurs et Juliette Gréco

« Le théâtre » auquel se réfère prétendument ce film traverse de nombreux siècles, styles, auteurs, genres. Le problème dans ces analyses est que le niveau de théâtralité n'est pas précisé. Ce film est-il théâtral car sa structure s'apparente à un texte dramatique ? Ou bien est-ce parce que certaines scènes se passent à l'opéra ? Ou encore parce que des personnages du monde du spectacle apparaissent ? Il peut tout aussi bien s'agir d'effets de citation, d'analogie, ou encore d'utilisation métaphorique du théâtre.

Le théâtre ne peut être perçu comme un tout unifié et cohérent, car son histoire est complexe et ses éléments sont loin d'avoir toujours été stables et acquis. Les critiques – et parfois l'auteur lui-même, jouent à un jeu de « comme si » qui consisterait à supposer que les spectateurs possèdent tous les mêmes références, ce qui est une possibilité avec un public en France, mais qui change déjà si le public est oriental. Le fait d'utiliser le mot « théâtralité » apporte plus de questions que d'explications et semblent dispenser toute justification comme l'a justement relevé Leo Braudy dans son étude des rapports entre Renoir et le théâtre :

Puisque les films de Renoir sont si souvent jugés à l'aune des peintures de son père, on en déduit facilement que lorsque ces films se distinguent des tableaux, ils sont « théâtraux » ou « non-cinématique » [...] une mise à l'écart aussi abrupte au nom de la théâtralité n'aide guère le spectateur à les comprendre. Comme beaucoup de catégories critiques, « théâtral », « non-cinématique » de même que « naturel » et « authentique » sont des jugements de valeur déguisés en termes descriptifs, qui cachent beaucoup plus qu'ils ne révèlent⁴²².

Si les films de Renoir sont théâtraux, il convient donc de préciser comment et de quelle forme théâtrale ils s'inspirent. La question du tableau est primordiale comme celle de la peinture et combien, de fait, cette théâtralité est beaucoup plus une *picturalité*. Il ne faut pas oublier qu'historiquement, le tableau est d'abord une ouverture dans un mur qui figure un extérieur, comme une fenêtre, une scène possible passée ou présente, dans un espace que celui qui regarde voit, depuis une autre pièce, ainsi que le précise Jaucourt dans *L'Encyclopédie* :

L'industrie des hommes a trouvé quelques moyens de rendre les tableaux plus capables de faire beaucoup d'impression sur nous; on les vernit: on les renferme dans des bordures qui jettent un nouvel éclat sur les couleurs, & qui semblent, en séparant les tableaux des objets voisins, réunir mieux entr'elles les parties dont ils sont composés, à - peu - près comme il paroît qu'une fenêtre rassemble les différens objets qu'on voit par son ouverture⁴²³.

Le tableau est traditionnellement associé au rideau, soit peint et intégré dans la peinture elle-même ou se matérialisant physiquement pour recouvrir et cacher la toile, permettant « la mise en scène de la pulsion scopique, de l'autodénotation du tableau


⁴²² Leo Braudy, chapitre 1 « Introduction », *Jean Renoir, the world of his films*, New York, Doubleday, 1972, p.20 : « Since Renoir's films are so often praised by the standard of his father's painting, it is only a short step to assert that when they are not like those paintings they are "theatrical" or "uncinematic." [...] abrupt dismissal as "theatrical" does little for the viewer's understanding. Like many critical categories, "theatrical" and "uncinematic", or "natural" and "truthful" are value judgments masquerading as descriptive terms. They obscure more than they reveal. »

⁴²³ « Tableau » par Jaucourt, vol.15, p.804.

comme tableau⁴²⁴. » En d'autres termes, le tableau et le rideau appartiennent d'abord à la peinture et aux arts plastiques et ont été empruntés par le théâtre, en particulier le théâtre dramatique, celui de Diderot, qui postule ce quatrième mur que la peinture, depuis longtemps, médite.

Perceval

Nous l'avons vu, le cinéma présente un domaine d'application particulièrement épineux pour la théâtralité, car les réalisateurs et les critiques, notamment ceux de l'après-guerre et de la Nouvelle-Vague, se sont âprement opposés au rôle du théâtre vis-à-vis du film. Entre le refus radical d'un Bresson et l'enthousiasme d'un Bazin, Eric Rohmer défend une position médiane qui, pourtant, illustre parfaitement toute l'ambiguïté qui s'attache à la théâtralité. La filmographie rohmerienne comporte en effet un titre qui a été tour à tour critiqué et encensé pour un caractère souvent décrit comme « théâtral », *Perceval le Gallois* (1978). L'impact de ce film sur la critique cinématographique a paru évident dès sa sortie, en France aussi bien qu'à l'étranger, et la controverse fait sans doute de *Perceval* l'œuvre de Rohmer la plus finement analysée, et qui a fait l'objet des débats les plus nourris et les plus vifs, suscitant entre autres de nombreux entretiens avec le réalisateur. Qualifié très tôt de « théâtral », ce film retient notre attention par la complexité de ses rapports au théâtre, alors que le texte adapté par Rohmer est à l'origine un roman. Certes, les notions d'adaptation et de traduction, et donc la « fidélité » — au texte de Chrétien de

⁴²⁴ Stoichi , *L'instauration du tableau*, op.cit., p.344.

Troyes, à l'esthétique et à « l'esprit » du Moyen-âge— jouent un rôle crucial dans ce débat où, aux intentions professées par le metteur en scène, répondent les réactions de la critique et celles, tout aussi mitigées, du public. Mais on peut d'abord se demander si *Perceval* est bien un film éminemment théâtral, ainsi qu'on l'affirme communément pour le louer ou le critiquer ; en se posant sérieusement la question, on se rend compte de la nature extrêmement problématique de cette théâtralité par laquelle on prétend expliquer l'« étrangeté » universellement admise du film.

Intentions et réception

Les définitions théoriques restant souvent abstraites et, nous l'avons vu, parfois ambiguës, il importe d'utiliser au départ un outil analytique simple mais cohérent qui nous permette d'étudier concrètement les aspects théâtraux de *Perceval*, en dégagant des caractéristiques et des critères qui pourront éventuellement s'appliquer à d'autres arts ; car il semble logique d'exiger qu'une définition réellement valable de la théâtralité possède une pertinence sur l'ensemble des formes d'expression où l'on peut vouloir l'utiliser. Nous avons relevé plus tôt la position atypique de Bazin, qui aborde le rapport théâtre-cinéma avec enthousiasme, brisant ainsi la longue tradition de défiance qu'a bien résumée Derek Schilling :

Parmi les termes descriptifs empruntés à d'autres arts, celui de « théâtral » fut reçu dans l'histoire du cinéma français avec un fort degré de suspicion. Tandis que les critiques ont toujours fait des comparaisons positives entre le film et la musique, la peinture, la sculpture et la littérature narrative, ils ont fourni beaucoup d'efforts pour démontrer que le cinéma est non seulement irréductible au théâtral, mais qu'il repose sur une forte opposition à cet art⁴²⁵.

⁴²⁵Derek Schilling, « Narrativity and Theatricality in Rohmer's *Contes moraux* and *Comédies et Proverbes* », *Contemporary French and Francophone Studies*, 2005 Dec; 9 (4), p.337.

Bazin se détachait donc complètement du mouvement antithéâtral qui s'était développé dans l'après-guerre, et qui prônait une radicalisation du cinéma en refusant l'esthétique du théâtre filmé. D'autres théoriciens, dont Bresson et Rohmer—mais aussi Barthes—, revendiquaient comme modèle non le théâtre, mais le roman : « Je suis plus proche du roman, d'une certaine forme de roman classique [...] que du spectacle, du théâtre⁴²⁶. » Pour Rohmer le problème tient à cette question déjà évoquée de la conscience du public :

Nous ne croyons pas impossible d'imaginer un cinéma qui emprunte un style plus austère, non pas tant au théâtre, trop conscient de la présence active du public, qu'au seul art qui soit comme lui à la fois mise en scène et écriture, c'est-à-dire au roman⁴²⁷.

Le théâtre, selon les réalisateurs qui en rejettent le modèle, ne semble offrir que deux voies d'utilisation possible : soit de créer une illusion et jouer avec le merveilleux, soit de dénoncer la mise en scène selon le principe brechtien de la mise à distance (*verfremdungseffekt*), où le spectateur se retrouve dans l'impossibilité de s'identifier avec les personnages.

Dans son avant-propos au volume *Cinéma et Théâtralité*, Jacques Gerstenkorn constate que la théâtralité est une « notion évolutive et flottante » qu'il place pourtant au centre de sa réflexion⁴²⁸. Si l'auteur attache les qualificatifs d'« ambiguë », d'« insaisissable » et de « problématique » à cette notion, il tente aussi d'établir une définition de la théâtralité, dont il note (en 1994) l'absence dans *Le Petit Robert*. Certes, dans un souci d'éclaircissement, Gerstenkorn distingue l'artifice de la

⁴²⁶ Rui Nogueira, « Entretien avec Eric Rohmer », *Cinéma 71*, 153 (Février 1971), p.45.

⁴²⁷ Eric Rohmer, *Le goût de la beauté*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004, p.70.

⁴²⁸ Jacques Gerstenkorn, « Lever de rideau », *Cinéma et Théâtralité*, Lyon, Aléas, 1994, p.13.

théâtralité⁴²⁹, mais il se contente d'avancer, de manière tautologique, qu'elle désigne « le caractère de ce qui est théâtral. » Se refusant (prudemment?) à faire l'inventaire des « marques de la théâtralité », il préfère aborder les procédures d'importation liant théâtre et cinéma, qu'il sépare en trois groupes : la *référence explicite* au théâtre (citation, allusion), la *modélisation* (utiliser des « patrons rhétoriques » empruntés au théâtre) et le *recyclage* (l'adaptation et non l'adoption d'une pratique théâtrale). Cette catégorisation pourra se révéler utile en offrant au moins une méthode de classification simple des rapports entre théâtre et cinéma.

Poursuivant l'effort de synthèse de façon plus technique, Jacques Araszkiewicz se propose de saisir ces rapports à la lumière de la sémiologie peircienne, dans laquelle la théâtralité apparaît tout d'abord comme une notion « non spécifique et renvoie clairement à un théâtre premier qui se suffit à lui-même. Qualisigne, cette théâtralité est le théâtre sans ses représentants⁴³⁰. » L'avantage de poser la priméité (*firstness* dans la terminologie de Pierce) de la théâtralité comme une essence, une abstraction pure, est d'appliquer cette notion à des objets ou des pratiques qui n'ont plus rien à voir avec le théâtre. Selon Barthes, les poèmes de Baudelaire peuvent ainsi être jugés théâtraux sans constituer du théâtre en tant que tel, et sans qu'il s'agisse d'en faire du théâtre, tandis que les textes rédigés par l'auteur sous forme de pièces de théâtre (dialogues et didascalies) paraissent dénués de théâtralité— et, portés à la scène, donneraient probablement un mauvais spectacle.

⁴²⁹ Gerstenkorn, p.15 : « L'artifice ne connote pas systématiquement le théâtral, de même que tous les effets de la théâtralité ne relèvent pas d'une esthétique du factice. »

⁴³⁰ Jacques Araszkiewicz, « La genèse de la théâtralité », *Cinéma et théâtralité*, p.22.

Dans une optique comparable, le plaidoyer de Bazin pour un surcroît de théâtralité au cinéma doit se comprendre comme un appel à retrouver la priméité de la théâtralité : il mettait en garde les cinéastes de ne pas tomber dans une théâtralité seconde suscitée par le « complexe d'infériorité » que le cinéma chercherait alors à masquer par des moyens purement techniques :

Au principe de l'hérésie du théâtre filmé réside un complexe ambivalent du cinéma devant le théâtre : complexe d'infériorité à l'égard d'un art plus ancien et plus littéraire, que le cinéma surcompense par la supériorité technique de ses moyens, confondue avec une supériorité esthétique⁴³¹.

En d'autres termes, il conviendrait de distinguer un art cinématographique empreint de théâtralité —démarche valorisante, selon Bazin— de l'appropriation par le cinéma d'éléments théâtraux utilisés comme expédients.

Concrètement, la relation du théâtre au cinéma, bien que fondée sur des rapports conflictuels et hiérarchiques, se matérialise en au moins trois niveaux distincts, qui admettent chacun des degrés: la captation (la performance théâtre filmée, en direct ou non), l'adaptation (le texte dramatique étant alors plus ou moins récrit sous forme de scénario), ou la référenciation (qui se contente d'emprunter au théâtre des effets, des décors, des éclairages, des costumes ou des techniques de jeu). On pourrait donc distinguer le théâtre filmé, le film de théâtre et le film théâtral—ce dernier étant le plus difficile à cerner, puisque son rapport au théâtre est extrêmement variable.

Justement, le *Perceval* de Rohmer, qui a retenu notre attention, *ressemble* de prime abord à une captation ou une adaptation ; mais comme le texte de référence est

⁴³¹ Bazin, p.140.

un roman, et non une pièce de théâtre, il faut le ranger dans la troisième catégorie. Or, les nombreux critiques qui ont qualifié ce film de « théâtral » n'ont jamais précisément justifié ce qualificatif, laissant s'établir une confusion à deux niveaux. Tout d'abord parce que le terme de théâtralité, nous l'avons vu, recouvre des réalités différentes, voire contradictoires. Ensuite parce que le qualificatif de « théâtral » est trop souvent employé (méliorativement ou péjorativement) comme synonyme d'« exagéré », d'« outré » ou de « non-réaliste » lorsqu'il ne sert pas tout simplement de mot-valise pour désigner une étrangeté, un écart à la norme que l'on ne veut—ou que l'on ne peut—pas expliquer avec précision. C'est manifestement le cas pour *Perceval*, film qui a semblé fortement atypique au moment de sa sortie.

Perceval dans la filmographie de Rohmer

Se présentant comme analyste de la psychologie de la bourgeoisie, ainsi que du cœur des femmes, et moraliste peintre de son époque, Rohmer s'associe aisément à d'autres noms de la Nouvelle Vague (tels que Robbe-Grillet, Godard ou encore son ami Chabrol). Qualifiée tour à tour de réaliste, minimaliste, cérébrale, naturaliste, austère, sombre ou sobre, sa manière est reconnaissable⁴³². Comme l'indique Norbert Creutz : « Le style, on le connaît, il ne changera plus : rigoureusement classique, très écrit, et réaliste par la grâce d'une technique de tournage la moins sophistiquée

⁴³² Le qualificatif « réaliste » s'applique surtout aux dialogues du cinéma de Rohmer: «Le cinéaste cultive l'art des phrases en l'air, des mots sans importance. Eric Rohmer tisse des dialogues qui se savent perdus, déchargés de leur poids utilitaire, avec leur lot de trop longs silences, d'interruptions, d'hésitations, d'ajustements successifs. » Dossier spécial Rohmer, *Le Temps*, 19 septembre 1998.

possible⁴³³. » Si l'on considère l'ensemble de son œuvre pourtant, quatre films se détachent qui dérogent aux règles du cinéma réaliste, et dans lesquels le réalisateur a voulu, selon toutes apparences, changer de style⁴³⁴. La critique a néanmoins tenu à les classer dans un « cycle⁴³⁵ », celui des fantaisies littéraires, situé à l'opposé des préoccupations filmiques qui ont fait la réputation de Rohmer dans ses « Comédies et Proverbes » et autres « Contes moraux ». Mais, en leur temps, ni *Perceval* ni la *Marquise d'O* ne présentaient de cohérence par rapport à l'ensemble de l'œuvre totale, et c'est plus récemment qu'il a paru légitime d'envisager l'existence d'un cycle des « adaptations littéraires », grâce à la réalisation de *L'Anglaise et le Duc* (2001) et des *Amours d'Astrée et de Céladon* (2007). *Perceval*, désormais accepté comme un « classique » par la critique académique et le milieu scolaire, faisait donc figure d'aberration en 1978, suscitant l'incompréhension non seulement du public, mais aussi de la critique et des inconditionnels du cinéaste.

Le fait que *Perceval* ait été reçu comme une rupture par les fidèles de Rohmer et les critiques pousse à se demander s'il faut étudier le film dans son contexte, le mettre en rapport avec son époque et les divers mouvements qui la jalonnent, ou avec les autres films du réalisateur ; s'il convient de le juger en tant qu'exercice de style, qu'application d'écrits théoriques ; ou encore s'il faut faire abstraction de tout ce qui est extérieur à l'œuvre, et se concentrer sur le film en lui-même. Dans l'un ou l'autre

⁴³³ Article de Norbert Creutz pour *Le Temps*, 19 septembre 1998.

⁴³⁴ *Le Temps*, 1998 : « Tournés exclusivement en son direct, le plus souvent possible en lumière et décor naturels, avec un mélange d'acteurs professionnels et amateurs, les films d'Eric Rohmer ont toujours été rentables. Si ses films sont rentables, c'est qu'ils coûtent très peu d'argent, à l'exception de *La Marquise d'O*, coproduit par l'Allemagne, et de *Perceval* qu'il a été plus difficile de monter. »

⁴³⁵ Entretien avec Eric Rohmer par Marie-Claude Martin pour *Le Temps* : « Votre filmographie fonctionne par cycles : vous avez réalisé six « Contes moraux », six « Comédies et Proverbes » et quatre « Contes de saison ». Entre chacun d'eux, quelques films « solitaires » comme « *La Marquise d'O* ». D'où vous vient ce goût de la série? »

cas, le qualificatif de « théâtral », si souvent utilisé, possède-t-il une valeur heuristique ?

Dans son introduction à la traduction du roman de Chrétien de Troyes par Rohmer publiée par l'Avant-Scène Cinéma, Jacques Fieschi résume ce que beaucoup de critiques ont constaté :

Dans *Perceval le Gallois*, comme dans la série des *Contes Moraux* et dans *La Marquise d'O*, Eric Rohmer s'applique à la mise en scène d'un texte. [...] Pourtant, dans ce dernier film, le cinéaste quitte sa voie familière. [...] A première vue, rien de plus éloigné de *Perceval* que les héros des contes moraux, hypercivilisés pratiquant une constante auto-analyse⁴³⁶.

Devant un tel revirement, les critiques se sont interrogés sur le public auquel cette œuvre est destinée : « *Perceval le Gallois* est un film qui doit plaire aux lettrés, aux passionnés d'histoire et de légendes moyenâgeuses » affirme Roger Régent⁴³⁷. En organisant lui-même des projections dans classes de lycée, Rohmer a corroboré une vision très didactique de *Perceval*, et ce d'autant plus que le projet de faire un film sur le roman de Chrétien de Troyes lui tenait à cœur depuis longtemps et qu'il avait déjà réalisé en 1965 un documentaire à vocation scolaire, *Le Roman de Perceval ou le conte du Graal*. Ce dernier consistait en un montage de miniatures du Moyen-âge sur lesquelles une voix off narrait l'histoire de *Perceval*⁴³⁸. David Williams s'interrogeait en 1995 sur l'efficacité de cette méthode : « On ne peut savoir si le public touché par cet objectif didactique fut large, bien que nous sachions que le film a été utilisé et

⁴³⁶Jacques Fieschi, « Une innocence mortelle », introduction à l'Avant-Scène Cinéma : Eric Rohmer, *Perceval le Gallois, découpage après montage définitif et dialogue in extenso*, Avant-Scène Cinéma, numéro 221, Paris 1979, p.4.

⁴³⁷ Roger Régent, « Le cinéma : *Nosferatu*, *Perceval le Gallois*, *Superman*, *Le cavalier* », *La Nouvelle Revue Française*, décembre 1978, p.743-744.

⁴³⁸Angeli Giovanna, « *Perceval le Gallois* d'Eric Rohmer et ses sources », *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, N°47 (mai 1995), p. 34 : « Le metteur en scène a voulu de façon explicite s'adresser aux adolescents en organisant des projections dans des classes au moment de la sortie du film. » Rohmer a fait projeter dans les lycées le film de 1978.

apprécié par des professeurs et des chercheurs⁴³⁹. » L'un des premiers objectifs de Rohmer avec *Perceval* était tout d'abord de sensibiliser le grand public à la beauté du texte; selon Williams, c'est ce qui rend ce film si insolite parmi la production cinématographique sur l'époque médiévale⁴⁴⁰. Norris Lacy et Raymond Cormier soutiennent la thèse que *Perceval* plaît avant tout aux spécialistes qui sont enclins à comparer texte et film :

Le film a souvent été loué pour sa beauté visuelle, sa valeur historique, son intérêt expérimental, mais rarement pour son succès en termes cinématographiques. De nombreux médiévistes semble apparemment l'apprécier, mais rarement pour sa valeur purement filmique, tandis que les étudiants des films de Rohmer l'admirent pour des raisons techniques. Beaucoup d'autres, même parmi un public relativement sophistiqué, le trouvent peu séduisant ou pire, pour des raisons sans nul doute liées à son caractère fondamentalement littéraire et l'incapacité du film à maintenir un effet pictural prédominant⁴⁴¹.

Naomi Wise estime que l'accueil négatif du grand public est largement dû à la difficulté du texte, en plus de l'« artificialité revendiquée » du film, car « pour la plupart des spectateurs, l'univers de la sensibilité du XII^e siècle est difficile

⁴³⁹ David Williams, « Medieval movies », *The Yearbook of English Studies*, N° 20 (1990), « Literature in the modern media : radio, film and television », p. 24 : « Just how wide a public's didactic purpose has reached is not clear, although it has been used and much appreciated by other teachers and scholars. »

⁴⁴⁰ *Id.* : « Whatever we think of the success of this ambitious undertaking, it is obvious that Rohmer is attempting something quite extraordinary, if not unique, among medieval movies, not least because of the emphasis he places on the medieval literary text. He wanted to make known Chretien's poem to a public largely ignorant of it. »

⁴⁴¹ Raymond Cormier, « Rohmer's Grail story : Anatomy of a French flop » *Stanford French Review*, 1981 Winter; 5 (3) : « Both film critics and medieval scholars alike have praised the work for its unique, radical style. », p.391.

Norris J. Lacy, « Arthurian Film and the tyranny of tradition », *Arthurian Interpretations*, 1989 Fall; 4 (1), p.79 : « Indeed, the film has most often been praised for its visual beauty, its historical value, its experimental interest, but rarely for its success in cinematic terms. A good many medievalists seem to like it, apparently, but rarely for its purely filmic value, while students of Rohmer's films may admire it for technical reasons. Many others, even in comparatively sophisticated audiences, find it distinctly unengaging or worse, for reasons doubtless related to its fundamentally literary character and to the inability of film to sustain a predominantly painterly effect. »

d'accès⁴⁴² », ce qui engendre l'ennui, l'indifférence, voire des jugements sévères. De fait, Rohmer a essuyé avec *Perceval* son premier échec commercial, le film se voyant même attribuer les titres peu flatteurs de « flop », et de « plus grand nanar de l'histoire du cinéma français⁴⁴³. » Tamara Tracz a essayé en 2002 de revenir sur les raisons de cet échec :

C'est sans aucun doute sa bizarrerie, ajoutée à une durée inhabituellement longue, qui ont fait de ce film un échec commercial. Ce n'est pas un film facile à visionner. *Perceval le Gallois* n'est pas séduisant, comme le sont beaucoup d'œuvres de Rohmer. Sa bizarrerie crée une distance qui fascine plus qu'elle ne touche⁴⁴⁴.

Il apparaît donc que le film a, paradoxalement, suscité une réaction fortement négative auprès du grand public, celui-là même à qui Rohmer voulait en premier lieu s'adresser, en raison de cette « étrangeté » qui reste d'ailleurs à expliquer. En effet, les critiques enthousiastes, issus du milieu académique, se passionnent pour ce film surtout en raison de son rapport avec un texte qu'ils connaissent par ailleurs —ce qui n'est évidemment pas le cas du spectateur moyen. Le décalage semble donc net entre l'intention de rendre populaire un texte du XII^e siècle par l'entremise du cinéma, et la réception du public censé bénéficier de cette démarche.

⁴⁴² Wise, p.52 : « The film has been criticized negatively, on occasion, for its relative flatness, its lack of searing drama, and its overt artificiality. For most audiences, the sensibility of the twelfth century is perhaps a difficult one to enter. »

⁴⁴² François Forestier, *Le retour des 101 nanars : une nouvelle anthologie du cinéma navrant (mais désopilant)*, Paris, Denoël, 1997. La plus grosse « cote de débilité » revient à *Perceval le Gallois* d'Eric Rohmer (France, 1978) avec 3 entonnoirs.

⁴⁴³ Tamara Tracz, « Eric Rohmer », *Senses of cinema* : an online journal devoted to the serious and eclectic discussion of cinema, december 2002, <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/rohmer.html> : « It is no doubt this strangeness, along with an unusually long running time, that account for the film's lack of commercial success. It is not an easy film to watch. *Perceval le Gallois* is not seductive, as is much of Rohmer's work. Its strangeness creates a distance that fascinates more than moves. »

Les sources d'inspirations du *Perceval* de Rohmer

Poème, conte, fable inachevée, le premier roman français que Roger Régent qualifie « d'œuvre la plus française qui soit et la base de toute notre littérature⁴⁴⁵ » pose selon les médiévistes de sérieux problèmes de compréhension pour le lecteur contemporain qui ne sait plus interpréter les signes contenus dans ce texte profondément religieux. Rohmer, ancien professeur de Lettres Classiques, a publié sa propre traduction de l'œuvre, en respectant la métrique en octosyllabes, choix qu'il défend au nom du principe que la poésie serait « plus facile à comprendre que la prose », car plus proche du langage parlé, « même celui d'un enfant de six ans, que la prose très écrite par laquelle le lecteur français d'aujourd'hui est invité à prendre connaissance du texte de Chrétien de Troyes⁴⁴⁶. »

Rohmer met ainsi en avant la nécessité de rendre ce film accessible et populaire, au même titre que le sont les chansons ou les comédies musicales. De leur côté, plusieurs critiques, dont Michel Zink, ont rapproché l'imaginaire médiéval de celui de l'enfance, qualifiant l'œuvre de Chrétien de Troyes de « refuge fragile et enfantin⁴⁴⁷ », malgré le sujet chevaleresque et guerrier du roman. Angeli a radicalisé ce rapprochement sur la forme de l'équation : « Moyen-âge = enfance », de plus en plus admise dans l'interprétation du cinéma à sujet médiéval⁴⁴⁸, et que Rohmer lui-

⁴⁴⁵ Régent, p.741.

⁴⁴⁶ Eric Rohmer, « Note sur la traduction et sur la mise en scène de *Perceval* », Introduction au « Découpage après montage définitif et dialogue *in extenso* », *L'Avant-Scène Cinéma*, N° 221 (1979), p. 6.

⁴⁴⁷ Michel Zink, « Projection dans l'enfance, projection de l'enfance : le Moyen-âge au cinéma », *Le Moyen-âge au cinéma*, Perpignan: Institut Jean Vigo, 1985, p. 6.

⁴⁴⁸ Angeli, p. 35.

même ne renie pas dans sa recherche de cette simplicité, cette « grâce enfantine⁴⁴⁹ », cette immédiateté, qui permettent censément de rendre son œuvre plus accessible.

Le texte présente déjà, dans sa forme et son contenu, une multitude d'inspiration qui pourraient sembler contradictoires au lecteur contemporain, ainsi que l'a noté Joseph Marty: « Le roman de Chrétien de Troyes est inspiré à la fois des légendes celtiques et de la tradition chrétienne, et porte la trace de cette double esthétique : réalisme-précision-ressemblance et stylisation-déformation-abstraction⁴⁵⁰. » Ces oppositions qui traversent le roman de Chrétien de Troyes servent le film de Rohmer qui les a développées en termes cinématographiques, traduction et non adaptation, dont la qualité fut reconnue par le grand médiéviste Paul Zumthor en 1980 :

La lecture que Rohmer nous permet du *Perceval* est exemplaire (j'entends une réussite exemplaire) en ce qu'elle se fonde sur une traduction multiple, dans la mesure même de la multiplicité des techniques nécessairement mises en œuvre par le cinéma. Le cinéma, art propre plus que tout autre à notre culture, constitue en effet un mode de traduction privilégié, infiniment plus efficace en 1978 que la seule technique linguistique⁴⁵¹.

Michel Zink, pour sa part, analyse le film au premier degré, c'est-à-dire, comme « une illustration intelligente de Chrétien de Troyes⁴⁵² », le film se constituant, selon lui, comme une projection cohérente de l'imagination particulière du lecteur développée à la lecture. Marty poursuit cette réflexion sur la représentation en mettant à jour la matrice « réalisme-stylisation » à l'origine de toute œuvre

⁴⁴⁹ Rohmer, p. 7.

⁴⁵⁰ Joseph Marty, « *Perceval le Gallois* d'Eric Rohmer : un itinéraire roman », *Le Moyen-âge au cinéma*, p.126.

⁴⁵¹ Paul Zumthor, « Le *Perceval* d'Eric Rohmer : note pour une lecture », *Revue des sciences humaines* t. 49, no 177, 1980, p.120.

⁴⁵² Zink, p.6.

médiévale selon les recherches de Rohmer, que confirment des ouvrages comme les *Sources de l'Art Roman*⁴⁵³:

[Les représentations] juxtaposent en même temps un réalisme très fort et une stylisation très grande: dans une même œuvre, on rencontre une représentation précise et minutieuse de certains éléments (costumes, objets) jointe à une tendance à l'effacement et à la déformation d'autres éléments (perspective, espace)⁴⁵⁴.

Cette conjugaison de contrastes, cette « double esthétique: réalisme-précision- ressemblance et stylisation-déformation-abstraction » souligne selon Marty toute la modernité du Moyen-âge. En voulant représenter le Moyen-âge au cinéma, Rohmer a opté pour la vision que les artistes du XII^e siècle avaient de leur propre réel historique. Le cinéaste a choisi une esthétique médiévale, qui constitue déjà une première mise en scène de leur réel par les artistes de ce temps :

Plutôt que de tourner en décors réels (c'est-à-dire dans ce qu'il nous reste aujourd'hui du réel du Moyen-âge) et d'habiller ce décor à la manière dont, aujourd'hui, nous pouvons nous imaginer le réalisme du Moyen-âge, Eric Rohmer va s'inspirer des représentations iconographiques que le Moyen-âge lui-même s'est donné⁴⁵⁵.

Cette esthétique, Rohmer la puise bien sûr dans le roman, mais également dans les miniatures d'époque mais Angeli, lorsqu'elle évoque les miniatures à paysage du maître du Remède de Fortune, dit « des bouquetaux » (milieu du XIV^e siècle)⁴⁵⁶, souligne la confusion chronologique des modèles de Rohmer⁴⁵⁷, suggérant qu'il a choisi moins la cohérence historique que ce qui touchait son sens esthétique :

Ainsi Rohmer a probablement été frappé, en cherchant dans les miniatures avec paysage, surtout françaises, aussi bien par cette façon d'arrondir et de

⁴⁵³ Régine Pernoud, *Les Sources de l'Art Roman*, Paris, Berg International, 1980.

⁴⁵⁴ Marty, p.126.

⁴⁵⁵ Marty, p.126.

⁴⁵⁶ Angeli cite *Le Verger mystérieux* du manuscrit français 1585, f°103 et le manuscrit 1584 f°D (B.N)

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 48 : « Perceval, Gauvain, Arthur habitent un monde aux contours mouvants: roman, gothique, Renaissance se mêlent et s'accordent pour nous dire que le cinéma réinvente toujours son sujet, même—surtout, dirait-on—dans les transpositions les plus fidèles. »

rendre uniforme la morphologie des arbres d'un bois que par l'association de la mimésis et de l'artifice⁴⁵⁸.

Linda Williams a étudié en détail l'utilisation des miniatures et des peintures médiévales dans le film :

Rohmer va au-delà du simple emprunt à un style visuel. En se basant sur les perspectives sans relief, les échelles disproportionnées, la richesse des surfaces et les gracieuses lignes de la peinture médiévale, Rohmer adapte ces qualités à l'art cinématographique en trois dimensions, de la présence physique et des mouvements des acteurs aux mouvements de la caméra eux-mêmes⁴⁵⁹.

Pour certains critiques, ce style « enluminures » confère au film la beauté d'un « bijou », comme le propose Norris Lacy dans son article « Perceval » de l'encyclopédie arthurienne : « Ce film a transformé le poème de Chrétien de Troyes en un film musical, qui ressemble à un manuscrit enluminé⁴⁶⁰. » Pour d'autres, en revanche, comme Raymond Cormier (qui qualifie ce film de « flop »), la référence aux miniatures n'est pas perceptible, et ceux qui s'enthousiasment pour cette prétendue référence visuelle se leurrent sérieusement :

C'est le décor qui offense le plus le sens du vraisemblable du médiéviste. Le papier peint lamé coordonné aux dessus de lits dans le film n'évoque ni les mystères, ni les enluminures des manuscrits, tout au plus la décoration intérieure de Bloomingdale⁴⁶¹.

⁴⁵⁸ Angeli, p.48.

⁴⁵⁹ Linda Williams, « Eric Rohmer and the Holy Grail », *Literature Film Quarterly*, 1983, Vol. 11 Issue 2, p.74 : « Yet Rohmer does more than borrow a visual style. Taking his cues from the flat perspectives, disproportionate scale, surface richness and graceful lines of medieval painting, Rohmer also adapts these qualities to the three dimensionality of the cinema soundstage, the physical presence and movements of live actors and even to the camera movement itself. »

⁴⁶⁰ Norris J. Lacy, Article « Perceval », *The Arthurian Encyclopedia*, Geoffrey Ashe, Norris J. Lacy. The King Arthur Library, Peter Bedrick Books, 1986, p.182.

⁴⁶¹ Cormier, p.393.

La piste de la théâtralité

Divisés sur les qualités de l'œuvre, on le voit, les critiques s'accordent sur son caractère original, sur son « étrangeté » qu'ils louent ou réprouvent sans toujours parvenir à en cerner la nature. David Ansen, dans son compte-rendu de *Perceval* pour *Newsweek*, qui a parlé de la « théâtralité joyeuse » du *Perceval* de Rohmer⁴⁶², tandis qu'en 1979, Annette Insdorf notait la stylisation du texte et affirmait que « le décor de ce film, manquant de relief, est par conséquent très théâtral⁴⁶³. » En 1994, Leonard Klady annonce *Perceval* comme « le film le plus précieux et spectaculaire de Rohmer, qui retrace les aventures d'un voyageur médiéval avec une théâtralité somptueuse⁴⁶⁴. » Comment justifier cette description, devenue banale par la suite? L'un des premiers indices de théâtralité serait le traitement du décor, bien que de nombreux critiques semblent confondre à ce sujet trois appréciations différentes, évoquant sans distinction un décor symbolique, stylisé et théâtral. Un des exemples les plus frappants se situe dans l'étude de Linda Williams qui interprète le décor comme « un espace disproportionné qui suggère le monde idéalisé, hiérarchisé du sens symbolique dans lequel une forêt peut être représentée par quelques arbres, un château par quelques tours et la marque de la sainteté par une auréole » ajoutant plus loin que cet espace est également « condensé et emblématique⁴⁶⁵. » Plusieurs confusions sont

⁴⁶² David Ansen, « Courtly passion », *Newsweek*, 30 octobre 1992, p. 95 : « [Rohmer] turns his back completely on realism in *Perceval*, producing a film of joyous theatricality. »

⁴⁶³ Annette Insdorf, « France and the New York film festival », *The French Review*, Vol.52, No.6 (May 1979), p. 955-956 : « The decor of the film is consequently flat and highly theatrical. »

⁴⁶⁴ Leonard Klady, « Cinematheque skeds Tales of Rohmer retro », *Daily Variety* (10 november 1994), p.2.

⁴⁶⁵ Williams, p.79 : « Here disproportionate space suggests an idealized, hierarchical world of symbolic meaning, in which a forest can be represented by a few trees, a castle by a few towers and holiness by a halo. » p.80 : « The condensed, emblematic space [...] is never intended to represent real space but to

perceptibles dans ce discours, à commencer par l'assimilation entre « espace » et « décor » : ainsi, le plateau circulaire, la forêt ou l'unique château semblent interchangeables, alors qu'il nous paraît fondamental de se poser à chaque fois la question : s'agit-il d'un espace ou d'un décor qui s'affirme comme un décor ? Lieu, espace et décor sont à distinguer, surtout lorsqu'on les qualifie de « stylisé », de « symbolique », de « naïf », de « métaphorique », d'« idéalisé »—possibilités diverses que recouvre bien souvent le terme fourre-tout de « théâtral ».

Il faut noter ici que ce terme apparaît le plus fréquemment dans la critique de type impressionniste, où la sensation prime sur l'analyse, et où l'auteur, faute de pouvoir mettre un nom sur un ressenti, élude le problème grâce à un mot que chaque lecteur interprétera à sa guise. Or, ce qui nous paraît théâtral au niveau du décor, c'est d'abord le refus délibéré de Rohmer de ne pas exploiter le potentiel photoréaliste de l'image cinématographique.

D'autres critiques, fascinés par la présence supposée du théâtre dans *Perceval*, ont tenté un rapprochement entre l'œuvre cinématographique et le théâtre médiéval, à l'instar de Naomi Wise (1979) qui proclame que « dans son texte, Rohmer suit à la fois la forme, mais également l'esprit du théâtre médiéval⁴⁶⁶ », et précise que le jeu au Moyen-âge « était affaire de stéréotype », ce qui ferait de la gestuelle très précise des acteurs de Rohmer un élément supplémentaire de référence directe à ce type de théâtre. Selon la catégorisation de Gerstenkorn signalée plus haut, les décors contribuent à un *recyclage* de cette forme de théâtre : « [Rohmer] évite une recreation trop précise de la scénographie médiévale, ce qui serait d'une étroitesse rébarbative,

stand as a metaphor of the soul's journey through life. »

⁴⁶⁶ Naomi Wise, « *Perceval* by Eric Rohmer », *Film Quarterly*, Vol.33, No.2 (Winter 1979-1980), p.49 : « In his text, Rohmer follows not only the form but the spirit of medieval theater. »

mais traduit l'esprit des décors de cette époque en termes cinématographiques⁴⁶⁷. »

Ces déclarations péremptoires révèlent surtout une sérieuse méconnaissance de la scénographie médiévale, que le réalisateur lui-même a entretenue et propagée pour justifier ses choix esthétiques.

On doit se demander à quoi Rohmer fait référence dans une pratique de la scène étalée sur quelque cinq siècles. En effet, il n'existe pas *une* « scénographie médiévale », mais différents types de spectacles, et autant de lieux pour les représenter : parle-t-on de drame liturgique ou de théâtre profane ? De soties, de passions, de mystères, de miracles, de farces ou de moralités ? L'historien des spectacles et le médiéviste savent bien que ces formes ne sauraient être confondues ; mais la critique cinématographique ne semble pas s'être offusquée de l'amalgame. Dans les entretiens, par exemple, Rohmer évoque à plusieurs reprises les « mansions » et décrit son espace de jeu comme suit :

Mise en scène théâtrale, si l'on veut, inspirée par la scénographie médiévale, mais aussi par les leçons du moderne théâtre en rond. Le studio de tournage sera occupé par un espace central assez vaste, sorte de lice où se dérouleront les tournois et toutes les évolutions des chevaux. Autour de ce champ clos seront construits, comme autant de « mansions », les décors intérieurs et extérieurs des différentes scènes. Certains d'entre eux pourront être utilisés à plusieurs fins. Il n'y aura qu'une forêt, qu'une prairie, qu'une ou deux entrées de château, qu'une salle⁴⁶⁸.

Cette description pose plusieurs problèmes : les tournois médiévaux, s'ils constituent bien un genre de spectacle, ne participent en rien de la scénographie telle que la définissent les historiens du théâtre ; et l'espace « rond » et « clos » de la lice n'a absolument pas, à cette époque, l'usage dramatique qu'on lui a dévolu de nos jours.

⁴⁶⁷ Wise, p.51: « He avoids a precise recreation of medieval stagecraft, which would seem dry and confining, but translates the sets of the era into filmic terms. »

⁴⁶⁸ Rohmer, p.7.

Dans un entretien accordé au Monde en 2007, Rohmer revient sur son film et explique qu'il était « intéressant de représenter cette histoire avec des gens de l'époque, qui commençaient à connaître le théâtre religieux, donné sur le parvis des églises⁴⁶⁹. » A la confusion des genres entre la chevalerie et l'art théâtral s'ajoute donc l'anachronisme, encore aggravé par le fait que les fameuses « mansions⁴⁷⁰ » n'apparaissent qu'au XIII^e siècle alors que le roman de Chrétien de Troyes date de 1191 :

D'une certaine manière, la scénographie médiévale se sert du lieu comme il est, mais lui donne une symbolique et le transforme en l'épousant. Ce lieu va du levant (le chœur de l'église) au couchant (le portail principal) pour les drames liturgiques et les mystères, tandis que les scènes se répartissent en bordure, permettant les décors simultanés (qui donneront lieu aux « compartiments » du théâtre de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle, que le XIX^e siècle appellera, a posteriori, les mansions)⁴⁷¹.

Force est donc de constater que Rohmer ne se réfère absolument pas à une authentique scénographie médiévale, ainsi qu'il se plaît à le déclarer, mais plutôt à une vision du théâtre médiéval à la Viollet le Duc, pour ainsi dire, fantaisie héritée du XIX^e siècle qui se veut plus philosophique qu'historique. En effet, Rohmer est séduit par ce que l'historien Elie Konigson a nommé le « théâtre de plateau », par contraste avec le théâtre mobile « de tréteaux ». La fonction dramatique de cet art consiste « à représenter le monde dans un espace donné » et se jouait ainsi:

[C'est] un théâtre urbain et curial joué par des citoyens, au sein de la cité, ou par des courtisans, dans les cours, choisis en fonction de leur statut social, et qui représente, pour des citadins et des hommes de cour, des scènes religieuses et mythologiques.⁴⁷²

⁴⁶⁹ Nicole Vulser, « Les effets de manche d'Eric Rohmer », *Le Monde* (20 mars 2007), p.29.

⁴⁷⁰ Trésor de la langue française, article « Mansion » : « XIII^e. Théâtre. Partie du décor servant de cadre à une scène. attest. isolée, repris en temps que terme techn. de théâtre en 1855. »

⁴⁷¹ Biet et Triaud, p.141.

⁴⁷² *Ibid.*, p.142.

⁶⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1982, p.218. Sans citer Rohmer autrement que dans l'index des noms, Genette évoque rapidement « une récente mise en scène

Ce théâtre de plateau est présent dans le film, sous la forme de la Passion finale — exemple de théâtre liturgique qui constitue en fait le moment où le film s'approche le plus du théâtre médiéval populaire tel qu'il se jouait dans les cités (à cette différence près que la Passion était itinérante, les spectateurs suivant les citoyens/acteurs d'étapes en étapes). Cette pièce rapportée (seul ajout du metteur en scène par rapport au roman) est certainement l'une des scènes les plus vraisemblables du point de vue de la référence au théâtre médiéval, mais elle a paradoxalement été très critiquée : Gérard Genette, par exemple, la trouve « fort ridicule et fort abusive⁴⁷³. »

D'un autre côté, on pourrait dire que le type de scénographie qui attire Rohmer est également baroque, puisque ce lieu qui peut « servir à plusieurs fins », n'est guère usité au Moyen-âge, et rappelle plutôt le « palais à volonté » du décor à l'Italienne des XVI^e-XVII^e siècles. Toutefois, les châteaux présentés dans le film ne sont cependant pas encore assez abstraits pour figurer ce lieu unique, puisque distingués les uns des autres par des signes tels que le drapeau et les armoiries. On en conclut que cette vision, outre son anachronisme manifeste, n'est finalement pas très cohérente, sauf dans la *volonté* du réalisateur de se référer au théâtre ; mais ce désir référentiel n'implique aucun souci d'authenticité, de fidélité au fait théâtral du Moyen-âge. Rohmer décide d'utiliser des châteaux, décors en carton pâte, qui se présentent clairement comme des décors, des représentations non réalistes. Si Rohmer avait voulu réellement suivre l'esprit de l'esthétique du Moyen-âge, il aurait fait un choix plus réaliste. En effet, dans les décors des mystères du Moyen-âge, les châteaux

cinématographique » du roman de Perceval.

représentés voulaient être réalistes. Sans la maîtrise de la perspective, les artistes de cette époque ne pouvaient atteindre la précision de la Renaissance, mais l'esprit, la volonté était d'être le plus réaliste possible, et les artistes du Moyen-âge ne visaient pas à l'abstraction ou la stylisation. La scénographie médiévale à laquelle Rohmer se réfère visait au contraire à être le plus près de la réalité possible, selon les moyens donnés à l'époque.

La démarche de Rohmer visant à populariser le roman de *Perceval* auprès du grand public ne pouvait pas passer par une reconstitution, puisque l'œuvre de départ ne fut jamais du théâtre, mais aussi parce que cela aurait sans doute semblé par trop rébarbatif pour le spectateur du XX^e siècle, ainsi que le faisait remarquer Naomi Wise. La solution retenue consistait donc à tourner un film où, à l'aide d'un certain nombre d'éléments empruntés au Moyen-âge (formes picturales, texte en octosyllabes, musique), s'élabore une esthétique propre à suggérer une « ambiance médiévale » dont l'effet ne doit rien à la fidélité historique, et qui vaut surtout pour la sensation d'« étrangeté » qu'elle provoque.

Il reste à se demander pourquoi l'étrangeté, en l'occurrence, a été le plus souvent attribuée à la théâtralité d'un film dont les rapports au théâtre —et, singulièrement, au théâtre médiéval— sont des plus ténus.

L'une des réponses à cette question se trouve dans les descriptions que Rohmer fait de son travail de metteur en scène. Pendant plus d'un an, en effet, les acteurs ont répété leur rôle en studio, à la manière d'une pièce de théâtre, avec une extrême attention portée à l'apprentissage du texte de Chrétien de Troyes et à sa

déclamation, ainsi qu'un travail sur la gestuelle à partir de miniatures, si bien que Rohmer conclut dans un entretien en 1978 : « Le film est comme une pièce pour l'instant, on répète comme si l'on se trouvait dans un théâtre. Plus tard, je le déthéâtraliserai⁴⁷⁴. » Rohmer admet donc que la création de *Perceval* s'est effectuée à la manière d'une production dramatique, mais il ne dévoile pas comment il compte « déthéâtraliser » le film. Doit-on supposer dès lors que la seule intervention de la caméra rendra l'action et l'esthétique plus filmique? Le cas échéant, comment distinguer la création cinématographique de la simple captation? Rohmer a pleinement assumé ce premier temps de la création, qu'il considère comme nécessaire et dont la marque se fait clairement sentir dans le film ; mais il n'a jamais explicité la deuxième étape, celle qui devait censément « déthéâtraliser » le film afin de le distinguer d'une pièce de théâtre filmée. Tout semble indiquer que cette phase lui a finalement paru inutile : « la différence entre théâtre et cinéma n'est pas si grande que je le pensais » a-t-il reconnu, affirmant même qu'il se dirigeait en fait « vers une certaine forme de théâtre⁴⁷⁵. » D'ailleurs, ce choix, résolument expérimental, de faire longuement répéter les acteurs comme s'il était agi d'une production dramatique, fait écho à ses positions théoriques :

Dans tous les cas, l'opposition entre le cinéma et le théâtre doit être réexaminée. La différence n'est pas entre théâtre et cinéma, mais entre une certaine théâtralité du cinéma, entre une certaine théâtralité du boulevard d'un côté et la théâtralité de l'avant-garde, vaguement inspirée par Brecht. Je pense que le théâtre doit se libérer des deux⁴⁷⁶.

⁴⁷⁴ Nadja Tesich-Savage, « Rehearsing the Middle-Ages », *Film Comment* 14:5 (Sept./Oct. 1978) p. 56: « The film is like a play so far, we rehearse as in a theatre. Later I will detheatricalize it. »

⁴⁷⁵ Entretien avec Rohmer par Tesich-Savage, p.56 : « The difference between theater and cinema is not as big as I imagined. » « I am going toward a certain kind of theater. »

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p.56 : « In any case, the opposition between cinema and theater ought to be re-examined. The difference is not between theater and cinema, but between a certain theatricality of the cinema, between a certain théâtralité du boulevard on the one hand, and the theatricality of the avant-garde, vaguely inspired by Brecht. I think that theater ought to liberate itself from both. »

On constate que la notion de théâtralité n'est pas étrangère à Rohmer, qui avait certainement à l'esprit la question des rapports entre cinéma et théâtre lors de la préparation du film. Ses références au théâtre de boulevard et à Brecht illustrent bien le caractère paradoxal de la notion de théâtralité, susceptible d'exprimer deux tendances opposées⁴⁷⁷. L'hésitation du réalisateur entre théâtre et cinéma fut perceptible aux critiques de l'époque : « Voici maintenant *Perceval* et je suis persuadé que Rohmer est disposé à dépendre le moins qu'il peut des ressources cinématographiques », note Robert Hatch, regrettant que Rohmer n'ait pas utilisé les possibilités du cinéma pour créer un film spectaculaire, ou du moins ce qu'il nomme un « western arthurien » : « Au lieu de cela, Rohmer a conçu [le texte] comme un mystère⁴⁷⁸. » En dépit de ses déclarations, il apparaît clairement que Rohmer a traité le scénario non comme un roman, mais comme une pièce de théâtre, créant une confusion entre trois formes d'expression bien distinctes. Ainsi que le résume Stanley Kauffmann : « *Perceval* reste en dehors du médium, ses éléments présentationnels étant non-absorbés et non-communiqués⁴⁷⁹. »

L'hésitation entre roman, théâtre et cinéma a provoqué la gêne du public et des critiques, qui ont senti, confusément mais justement, que Rohmer n'avait pas pu éviter —et n'avait pas su ou voulu résoudre— un problème de transposition, peut-être à cause de ce qu'on pourrait appeler la « tentation théâtrale ». Rohmer semble ne pas avoir pu maîtriser l'élément théâtral qui a en quelque sorte surgi au milieu du

⁴⁷⁷ Pavis : « On constate d'ailleurs la même ambiguïté dans le qualificatif de théâtral : tantôt cela signifie que l'illusion est totale; tantôt, au contraire que le jeu est trop artificiel et rappelle sans trêve qu'on est au théâtre. »

⁴⁷⁸ Robert Hatch, « Films », *Nation* 227 (11 novembre 1978) : issue 16, p.520.

⁴⁷⁹ Stanley Kauffmann, « A difference in ages », *New Republic* 179 (21 octobre 1978), issue 17, p.30 : « *Perceval* remains outside the medium, its presentational devices unabsorbed and uncommunicated. »

processus d'adaptation qu'il imaginait comme suit : « Mon idée était de faire une double traduction : traduire le texte en vers, ce qui serait plus proche de l'original et ensuite le traduire en film⁴⁸⁰. » Or, dans la description ce schéma, Rohmer oublie une étape cruciale : un an de répétitions en studio qui ont accoutumé les acteurs à se comporter comme s'ils étaient au théâtre plutôt que devant une caméra. Du coup, la gestuelle, que Rohmer voulait « naturelle⁴⁸¹ », semble tout au contraire figée et statique, provoquant même parfois le rire — réaction prévisible, comme le suggère Gilbert Adair dans un entretien avec Rohmer : « Le spectateur dans un musée accepte ces conventions, ou au pire en sourit, mais il est tenté d'éclater de rire lorsque celles-ci s'animent sur un énorme écran et dans un contexte culturel très différent⁴⁸². » Rohmer pensait au contraire que le spectateur s'habituerait à cette rhétorique gestuelle, comme les acteurs s'y étaient eux-mêmes accoutumés : « Je ne voulais pas que cela devienne figé ou artificiel. [...] En pensant constamment à ce code, les acteurs sont bientôt parvenus à un style naturel : et durant l'année au cours de laquelle nous avons répété, ils répétaient cela chaque jour⁴⁸³. » Certes, ces longues répétitions ont permis aux acteurs de se familiariser avec cette gestuelle, de l'assimiler au point de se sentir à l'aise en la pratiquant ; mais cela ne change rien à *l'effet* produit sur le spectateur, qui perçoit une grande artificialité avoisinant parfois le ridicule, à l'inverse

⁴⁸⁰ Gilbert Adair, « Rohmer's *Perceval* », *Sight and Sound*, vol.4, numéro 4, autumn 1978, p.231 : « My idea was to make a double translation, as it were: to translate it into verse that would be much closer to the original, then into film. »

⁴⁸¹ Vulser, « Les effets de manche d'Eric Rohmer », p.29 : « Quant aux gestes des acteurs, il explique : « Je voulais du naturel. Je n'aime pas indiquer de gestes aux acteurs. Je leur ai, en revanche, montré des miniatures. »

⁴⁸² *Ibid.*, p.231 : « The spectator who in a museum would accept the conventions, or at most smile at them, is tempted to laugh outright when they are animated on an enormous screen and in a quite different context. »

⁴⁸³ Rohmer, p.231 : « I didn't want it to become stilted or artificial [...] By constantly thinking of this code, the actors soon managed to arrive at a natural style; and during the year in which we rehearsed they would practice it every day. »

du résultat escompté par Rohmer qui, totalement immergé dans le projet pendant plus d'un an, avait manifestement oublié que le spectateur, sur la durée du film, n'aurait probablement pas le temps d'intérioriser cette convention.

Gêné plus que fasciné par la gestuelle codée, le spectateur n'adhère pas non plus à une autre convention à laquelle Rohmer tente de l'habituer, celle d'un décor paradoxalement « naturel » à force d'artificialité : « Lorsque j'ai vu le décor, il m'a paru également faux, plutôt comme une énorme maquette qu'un véritable décor. » avoue Adair à Rohmer, qui n'en réitère pas moins son intention de faire apparaître le décor comme « naturel pour le spectateur. Car il y a dans ce film une stylisation des formes, mais un réalisme de l'espace⁴⁸⁴. » Ce mélange entre stylisation —qui tient plutôt du théâtre— et réalisme —qui tient plutôt du cinéma— se situe au cœur du problème. Dans les entretiens, Rohmer fait souvent remarquer que les cottes de mailles, les heaumes et les épées étaient authentiques, et pesaient donc très lourd, ce qui a influencé le jeu des acteurs ; mais il semble oublier que les costumes, à l'inverse, se contentent d'évoquer le Moyen-âge sans souci particulier d'authenticité, de même que les arbres et le château, ostensiblement réalisés en carton-pâte, comme pour signifier au spectateur qu'il s'agit bien d'une fiction, tandis que d'autres éléments —la nourriture, les accessoires, les chevaux— relèvent également d'une représentation réaliste. Kauffmann —se faisant l'écho du public— y voit une incohérence :

⁴⁸⁴ Adair, Rohmer, p.234 : « Adair: When I saw the decor it appeared equally false, more like some enormous maquette than a proper set. Rohmer: But the decor too will end up by appearing natural to the spectator. There is in this film a stylisation of forms but a realism of space. »

⁸³ Kauffmann, p.30 : « Perceval combines real people and real horses with toy castles and small stylized trees, and the effect is just the opposite of what Rohmer could have wanted: it's cute. And it's cute for only a short time because nothing can be cute for a long time »

Perceval mélange de vraies personnes et de vrais chevaux à des châteaux-jouets et de petits arbres stylisés et cet effet est tout juste le contraire de ce que Rohmer voulait : c'est mignon. Et c'est mignon seulement pour un temps très court, car rien ne peut rester mignon longtemps⁴⁸⁵.

De fait, la longueur du film contribue à l'atténuation du pouvoir d'émerveillement de cette esthétique insolite, ainsi que l'a également remarqué Robert Hatch à propos du décor : « C'est tout d'abord un concept enchanteur, cette réduction de l'écran à un diorama d'œuf de Pâques, mais cet effet se dissipe vite⁴⁸⁶. » Un examen attentif révèle que si certains costumes semblent d'époque, d'autres sont stylisés, tandis que les coiffures des acteurs trahissent les années 70 ; l'herbe de la forêt est peinte, ainsi que la neige, mais le sable des joutes est réel ; Rohmer ne s'est pas justifié sur ces choix qui tendent à provoquer la gêne du public autant que l'agacement des critiques. Pour Kauffmann, ce qu'a voulu montrer Rohmer ne supporte pas le médium cinématographique : « Ces proportions ne se transposent tout simplement pas un médium grossissant d'une immense immédiateté qui a accoutumé nos yeux aux proportions réalistes⁴⁸⁷. » Dans son compte-rendu, Kauffmann signale comme beaucoup d'autres la théâtralité du film, mais il est le seul à tenter d'explicitier cette référence :

Rohmer a essayé d'effacer toute attente réaliste de la part du spectateur en utilisant des objets présentationnels qui ne sont illusionnistes. L'éclairage est principalement théâtral : il n'est relié à aucune source, comme le soleil ou des

⁸⁴ Hatch, p.520 : « It is at first an enchanting conceit, this reduction of the screen to the diorama of an Easter egg, but it wears him. »

⁸⁵ Kauffmann, p.30 : « Those proportions simply don't transpose to a magnifying medium of immense immediacy which has accustomed our eyes to realistic proportions. »

⁸⁶ Kauffmann, p.30 : « Rohmer has tried to obviate realistic expectation in us by using presentational devices that don't attempt illusion. The lighting is mostly theatrical : it doesn't relate to a source, like the sun or lamps, it treats the characters as actors and the sets as scenery. All the elements in the film are put in the same plan. »

lampes, et il traite les personnages en acteurs et le décor comme des scènes. Tous les éléments du film sont sur le même plan⁴⁸⁸.

Cette analyse nous aide à comprendre comment le spectateur perçoit l'ensemble du dispositif comme artificiel et théâtral, au sens où il a l'impression de visionner la captation d'une pièce de théâtre —effet encore renforcé par le fait qu'en 1978 comme de nos jours, le théâtre reste le seul endroit où l'on puisse encore entendre des dialogues en vers.

En voulant « traduire » un texte en octosyllabes du XII^e siècle dans un français moderne, Rohmer a dû faire de nombreuses coupes, des interprétations, des choix; restait encore la mise en scène proprement dite (trouver des interprètes, les diriger, concevoir et faire construire un décor, des costumes, etc.). Or, en optant pour une artificialité manifeste, quoiqu'inégale, et en choisissant de répéter en studio pendant un an, le réalisateur a travaillé dans des conditions similaires à celle de la création d'une pièce de théâtre, estimant pouvoir ensuite « déthéâtraliser » le film lors du tournage et du montage. Au vu des nombreuses critiques qui qualifient ce film de « théâtral », il semble qu'il n'ait pas réussi à neutraliser comme il l'aurait voulu cette démarche inusitée au cinéma. La présence du théâtre se fait sentir dans le jeu, dans les décors qui se donnent pour tels, dans l'éclairage, et dans le texte de Rohmer lui-même, déclamé bien plus que joué par des acteurs dont beaucoup venaient du théâtre. Surtout, la théâtralité s'impose dans cette mise à distance, dans cet écart par rapport à la norme cinématographique et par rapport à ce que le film *aurait pu être*. Il semble que toutes les intentions de Rohmer aboutissant à un échec —effets escomptés chez le spectateur qui ne se produisent pas ou bien réactions opposées à celles qu'il désirait

provoquer— correspondent à une approche de metteur en scène de théâtre, et qu'elles auraient été beaucoup mieux acceptées dans le cadre d'une représentation dramatique, où le corps des acteurs participe à cette double convention que nous sommes à la fois en train de monter une fiction et de dénoncer son illusion. Qualifier ce film de « théâtral » revient à excuser ou à incriminer cette étrangeté, cette artificialité dont le spectateur de cinéma n'a décidemment pas l'habitude. Le terme de « théâtre filmé » s'appliquerait plus justement à cette œuvre, bien que ni le *Perceval* de Chrétien de Troyes ni l'adaptation de Rohmer ne soient des textes dramatiques, parce que l'élaboration du film a, de fait, suivi une démarche beaucoup plus proche du théâtre que du cinéma. Or, contrairement à beaucoup d'autres réalisateurs qui ont su se libérer du carcan de l'esthétique photoréaliste, Rohmer n'a pas pleinement assumé ses choix, ce qui confère à *Perceval* une théâtralité ambiguë dont le spectateur, une fois dissipé l'effet initial de surprise et —dans le meilleur des cas— d'enchantement, retire finalement une impression de malaise.

Chapitre 5: La théâtralité, une notion prétexte

Après avoir parcouru trois siècles à travers trois formes d'expression, il convient à présent il convient à présent de s'interroger sur la possibilité d'assigner au terme de « théâtralité » un sens précis et stable, au-delà des variations considérables de nous avons relevées, un dénominateur commun qui puisse justifier le statut de la théâtralité comme notion opératoire transdisciplinaire.

Bien que le mot « théâtralité » n'ait été inventé qu'en 1908, le qualificatif « théâtral » avait servi bien avant cette date pour caractériser, une figure tout particulièrement efficace au théâtre, comme par exemple l'apostrophe, ainsi qualifiée par d'Aubignac (1657), selon qui cette technique permet de « construire » sur la scène du théâtre un être imaginaire :

(...) celui qui discourt, leur adresse sa parole, comme si véritablement il les voyoit: ce qui est tout à fait theatral; attendu que cela fait deux personnages où il n'y en a qu'un, l'un visible, et l'autre imaginaire⁴⁸⁹.

Si le théoricien insiste sur la puissance de l'art théâtral sur l'imagination, il ne s'en tient pas moins ici, en bon aristotélicien, à une propriété du texte dramatique qui ne prend pas en compte la dimension scénique. L'adjectif est donc utilisé dans un sens

⁴⁸⁹ D'Aubignac, *La pratique du théâtre*, *op.cit.*, p. 349.

très restreint de ce qui est propre à l'expression dramatique, par opposition implicite aux genres narratifs et poétiques. Dès 1690, le dictionnaire de Furetière propose une entrée spécifique pour le terme « théâtral » en se focalisant sur le caractère artificiel des passions représentées au théâtre, nuance déjà péjorative. A la même époque (1694), L'Académie Française note le sens figuré en évoquant des actions et manières « théâtrales » qui peuvent se rencontrer dans la réalité, et entérine une dénotation péjorative qui s'attachera ensuite très souvent à la théâtralité par la formule « qui sent le théâtre. »; le verbe « sentir » utilisé métaphoriquement, en effet, n'a jamais de valeur méliorative. Un demi-siècle plus tard, les Encyclopédistes, dont beaucoup sont théoriciens de théâtre et dramaturges, parlent d'effet théâtral dans la musique et dans la danse, et, ce qui est nouveau, dans la peinture, à travers une analogie qui repose sur la nature visuelle de ces deux formes d'expression le « théâtral » en peinture pour Watelet, se rapporte à la performance et non au texte : « Les détails trop approfondis, quoique la nature en offre les modèles, sont un obstacle à l'effet théâtral⁴⁹⁰ ». Ainsi, l'effet théâtral en peinture peut se définir comme une volonté de simplification ou de stylisation (ne pas surcharger de détails), démarche jugée louable —dans ce cas, la nuance péjorative a disparu. Autre élément essentiel la peinture théâtrale n'est pas strictement mimétique, point de vue cohérent avec le discours artistique des Encyclopédistes qui privilégie le lien entre peinture et théâtre. Chez leurs adversaires idéologiques, en revanche, la théâtralité en dehors du théâtre est loin d'avoir perdu sa teinte péjorative, ainsi que le démontre une dizaine d'années plus tard la condamnation des conduites théâtrales dans le *Dictionnaire de Trévoux* (1755) : « leurs manières décentes & naturelles se métamorphoser en affectations ridicules, en

490

frivoles complimens.» Ce jugement très vif contre le « théâtral » repose sur l'antithèse « naturel/théâtral », qui ne cessera pas à travers les siècles. Il est curieux que ce dictionnaire écrit par les Jésuites, par ailleurs grands adeptes de l'utilisation du théâtre à des fins pédagogiques, rejette de façon si systématique toutes activités ressemblant de près ou de loin à une performance scénique: ainsi le tribunal devient « une scène tumultueuse où de jeunes Légistes s'exerçoient à un mauvais genre d'éloquence, & à une espèce de déclamation qui n'étoit qu'un chant théâtral ». On y verra en tout cas un indice de la nature ambiguë de la théâtralité, à laquelle on peut prêter autant de vices que de vertus.

La définition de « théâtral » dans la quatrième édition du *Dictionnaire de l'Académie Française* (1762) semble appuyer cette hypothèse : « Qui appartient au théâtre, qui est propre au théâtre, qui ne convient guère qu'au théâtre. » —acception également confirmée un peu plus tard par le *Dictionnaire critique de la langue Française* (1787) : « Il se prend souvent en mauvaise part et se dit pour blâmer. » Comment expliquer cependant un tel rejet du théâtral hors du théâtre ? Ces lexicographes semblent prôner la stricte séparation entre arts et réalité et estiment que l'usage de manières ou de techniques théâtrales dans un salon ou un tribunal n'est pas « décent ».

Un siècle plus tard, la définition de Littré (1872) distingue trois aspects « ce qui appartient au théâtre. Habitudes théâtrales », « qui vise à l'effet sur le spectateur », « empreinte d'une grandeur apparente et affectée plutôt que réelle » —acceptions qui dérivent toutes de la performance plutôt que du texte théâtral, contrairement à celle de D'Aubignac dans la première moitié du et XVII^e siècle.

Avant l'invention du mot « théâtralité », le contexte dans lequel s'inscrit « théâtral » aux XVII^e et XVIII^e siècles ne semble donc pas favorable au côté construit, donc artificiel, de ce qui est théâtral; le point de vue des Encyclopédistes, quel que soit le crédit que nous lui accordons aujourd'hui, fait figure d'exception.

Quand Evreinov crée le néologisme « théâtralité » en 1908, il rompt ainsi avec toute une tradition philosophique qui, de Platon aux Lumières, considérait que la Vérité réside dans la Nature. En effet, le théoricien, acteur et metteur en scène russe s'attache à une étape intermédiaire entre la Nature et la représentation : la notion de la subjectivité du regardant. En posant ainsi l'Homme au cœur du processus créatif, Evreinov souligne l'idée d'une théâtralité dynamique, d'un mouvement lié à la conscience humaine. La théâtralité devient une activité comportementale que l'individu dans son instinct de transformation du monde, appliquée au quotidien et pas uniquement sur scène. En revanche, lorsque Barthes reprend à son compte le terme de « théâtralité » en 1954, c'est avec un sens très différent de celui d'Evreinov, pour qui *teatralnost'* exprime un « instinct » propre à l'homme, qui le pousse à théâtraliser divers aspects de la vie : Barthes en revient au texte (et donc d'une certaine manière à la tradition aristotélicienne incarnée par d'Aubignac), pour en extraire la théâtralité comme essence, séparable de la forme dramatique d'un texte de théâtre. Il situe donc la théâtralité au niveau du *contenu* du texte, et non pas de *l'expression* (pour reprendre la terminologie de Hjelmslev⁴⁹¹). Par la suite, les critiques qui reprennent le terme mélangeront l'un et l'autre aspect —le théâtre comme texte ou comme performance— mais surtout ils vont y ajouter une troisième

⁴⁹¹ Voir Louis Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage* (1946), Paris, Éditions de Minuit, 1971.

dimension : la théâtralité comme caractère théâtral d'un objet (tableau, vêtement, bâtiment) ou d'un phénomène (événement, comportement, geste), le plus souvent établi à partir d'une analogie au niveau de l'expression, et non pas du contenu. La présence d'un rideau, de la couleur rouge, d'un geste particulièrement expressif justifient alors le postulat de théâtralité.

Ainsi, pour ce qui est du XX^e siècle, l'on est passé d'une notion englobant tout comportement social chez Evreinov, à rapprocher de la « mise en scène de la vie quotidienne » théorisée par Goffman (1956)⁴⁹², à une notion beaucoup plus restreinte chez Barthes, qui, au départ, s'intéresse seulement au texte (selon la formule « théâtralité = théâtre – texte ») non-dramatiques au plan de l'expression, comme la poésie de Baudelaire. Dans un troisième temps, on délaisse tout à fait le contenu puisqu'il s'agit d'établir la théâtralité à partir d'éléments qui relèvent du seul niveau de l'expression, et qui ne sont pas même définitoires du théâtre. Dans ce dernier cas, le jugement semble extrêmement subjectif, à la fois parce que le théâtre est pris dans une acception très étroite —théâtre occidental, à l'italienne, illusionniste, etc.— et que l'identité de ce théâtre repose sur des associations qui s'imposent à l'esprit du critique selon son profil culturel et ses expériences. D'autre part, la référence au théâtre s'explique, en Occident du moins, par son prestige culturel dû à son ancienneté en tant que genre théorisé, et sa complexité, entre autres facteurs.

L'état de la question tel que nous avons pu l'établir a orienté la conduite à suivre pour l'analyse de notre corpus sur trois siècles : la théâtralité ne serait pas une qualité inhérente (des objets, des phénomènes, des événements) mais une projection

⁴⁹² Erving Goffman, « La Mise en scène de la vie quotidienne », trad. de *The Presentation of self in everyday life*, Edinburgh, University of Edinburgh, Social Sciences Research Centre, 1956.

subjective provenant d'une perception culturelle, et qui vise à mettre l'accent sur ce qui se distingue de la réalité, que cette différence soit valorisée ou au contraire stigmatisée. Notre travail consistait donc à cerner précisément cette différence, et à l'interroger théoriquement et historiquement.

La définition de « théâtralité » telle que nous l'avons dégagée montre deux niveaux de variabilité. Tout d'abord, le sens de « théâtralité » varie en fonction de ce qu'on entend par « théâtre » (d'un individu à l'autre, d'un groupe social à l'autre, d'une époque à l'autre) ; à un deuxième niveau, il faut ensuite considérer les différentes manières d'envisager le rapport entre théâtralité et théâtre: essence d'une forme textuelle, comme chez Barthes, ou essence d'une pratique sociale, comme chez Evreinov. Enfin, nous devons préciser la nature du rapport qui est postulé entre le théâtre et la réalité extra-théâtrale ou d'autres formes d'expression (roman, peinture, cinéma) : rapport analogique (chez Goffman, par exemple) fondé sur le fonctionnement, et rapport métonymique, fondé sur la présence d'une caractéristique également associée au théâtre. Plusieurs pistes sont alors possibles : privilégier l'idée que la théâtralité transforme le réel vers une autre approche de la réalité (Evreinov), ou utiliser la théâtralité comme métaphore explicative (Barthes), ou bien encore catonner la théâtralité au champ du théâtre, pour en faire un principe d'ostension voire d'ostentation (Féral) du fait que l'on se trouve au théâtre, dans le cadre d'une « rethéâtralisation » de cet art. La théâtralité, en ce sens, apparaît lorsqu'un autre regard existe, ou que celui-ci expose une conscience de lui-même.

En raison des variations considérables dans les diverses conceptions de la théâtralité, et l'emploi très fluctuant des termes « théâtral », « théâtralité » et d'autres qui s'en

approchent (comme « dramatique » ou « spectaculaire »), nous avons adopté une méthode inductive, notre but étant de délimiter un corpus d'œuvres (fiction romanesque, peintures, film) réputés particulièrement « théâtraux ». Notre tâche a consisté à examiner non pas la théâtralité putative de telle ou telle œuvre —l'absence de critères universellement admis a priori empêchant cette démarche—, mais *le jugement de théâtralité* porté sur des œuvres hors du domaine du théâtre. Il semblait prioritaire d'essayer de répondre aux questions suivantes: peut-on identifier des éléments incontestablement communs à ces trois mediums, dans trois époques différentes, qui justifieraient un même jugement de théâtralité ? Peut-on trouver une définition de la théâtralité —définition inédite à l'heure actuelle— applicable à l'ensemble des formes d'expression artistique, voire à la vie sociale, et offrant une réelle cohérence épistémologique ? Ou bien existerait-il une qualité qu'on puisse nommer théâtralité, mais qui soit particulière à chaque domaine, c'est-à-dire une « théâtralité du roman » dissemblable à une « théâtralité de la peinture » et à une « théâtralité du cinéma » ? Le cas échéant, peut-on encore parler, au singulier, de théâtralité, et faudrait-il, pour plus de clarté, ne conserver le terme que dans l'analyse théâtrale ?

Le premier domaine d'application choisi, le roman, peut apparaître comme l'un des genres les plus fréquemment analysés en matière de jugement de théâtralité en dehors du texte dramatique. En effet, de nombreuses études portent sur l'analogie de forme entre le texte romanesque et le texte dramatique à travers le dialogue, ou même le monologue. Un deuxième aspect de la théâtralité souvent traité dans le

roman réside dans l'établissement de références au monde du spectacle avec des scènes se déroulant dans un théâtre, un cabaret ou un opéra (*Nana*, *La Vagabonde*...), ou bien un thème plus général situant l'action au sein de ce monde (*Le Roman Comique*, *La Fanfarlo*, *L'Envers du Music-Hall*, *Le Fantôme de l'Opéra*...). Or, notre corpus n'est pas déterminé par ces critères, ni par le choix spécifique d'un auteur (« La théâtralité chez Stendhal »...) de « roman libertin » du XVIII^e siècle. A cette époque, le roman conserve une mauvaise réputation et peine à s'établir en tant que genre sérieux. Sa forme reste chaotique, mal définie et peu restreinte par des règles —et donc encore très inventive et innovante. Plus généralement, les délimitations entre genres sont encore souples, écrivains et peintres reconnaissant la valeur de leurs échanges, ainsi que l'a montré Pierre Frantz dans son étude sur les rapports entre théâtre et peinture⁴⁹³. Le roman libertin apparaît comme le représentant d'un siècle des Lumières caractérisé par une grande dynamique d'interactions, d'emprunts et d'expérimentation : il joue beaucoup sur les références à d'autres textes (le conte oriental, le dialogue philosophique), souvent sous une forme dévoyée et parodique. En intégrant au sein du récit des références aux grandes inventions du siècle, il se veut aussi le reflet de son temps, en particulier l'obsession pour la technique et la machine (qui touche à la fois les domaines littéraires, philosophiques et scientifiques) à travers la présence de l'automate et des effets mécaniques. Les nouveautés et les merveilles de la technique sont intégrées dans le roman libertin sous une forme hypertrophiée, la théâtralité de l'automate s'expliquant tout d'abord par sa qualité d'objet de monstration partout présent, du théâtre de la foire à la cour. Un autre type de théâtralité se développe également à un niveau métaphorique, lorsque

⁴⁹³ Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, *op. cit.*

les personnages du roman libertin offrent une sexualité physiologiquement invraisemblable, rythmée par des étreintes sans cesse renouvelées, déclenchée par automatismes et aussi performante et sans faille que le mouvement d'une mécanique idéale. La notion d'automatisme trouve également des échos dans les théories du jeu de l'acteur exprimées par Diderot, qui soutient dans plusieurs de ses écrits que le bon acteur est celui qui montre plutôt qu'il ne ressent, mettant ainsi l'accent sur la performance et son extériorité.

Après les personnages, le décor du roman libertin participe de la théâtralité dans la mesure où les éléments du théâtre à machines, tels que la grotte par exemple, sont utilisés et « recyclés ». Cet emprunt est renforcé par la présence de gravures libertines figurant des personnages aisément identifiables de la *commedia dell'arte*, ou bien des apparitions en gloire similaires à ce que les spectateurs pouvaient voir sur scène à cette époque. La scénographie baroque se fait alors le véhicule de métaphores sexuelles, comme dans cette nouvelle herméneutique libertine des jardins où bois touffus, allées étroites, grottes sombres et fontaines se voient attribuer une signification particulière au libertinage. Les peintres orientalistes, à l'instar des auteurs de romans libertins, mettent le spectateur et le lecteur dans un état de fantasme. Et, tout comme le roman, la peinture orientaliste fut un genre très critiqué pour sa superficialité, par contraste avec le genre noble de la peinture d'histoire. Par la mise en scène de l'exotisme, la peinture orientaliste offre le traitement d'un décor d'imagination nouveau (après l'Antiquité ou le Moyen-âge par exemple). Cette mise à distance et cette étrangeté provoque ce qu'un spécialiste a appelé « l'effet d'exotisme » d'une « architecture de l'évasion » commencée au siècle précédent :

L'aristocratie du XVIII^e siècle s'était délectée à inventer les décors exotiques. Les jardins des palais ressemblaient souvent à des lieux rêvés conçus pour réjouir les classes dominantes. Une sorte de microcosme avait émergé. Pagodes chinoises, kiosques turcs, temples grecs, bains romains, chapelles gothiques, tous fournissaient le décor où se jouait la traversée vers un mode de vie occasionnel⁴⁹⁴.

Il est important de remarquer que cette architecture illusionniste faite pour la jouissance⁴⁹⁵ et empruntée à la fois aux décors de théâtre et à des bâtiments clés (les pyramides égyptiennes, les mosquées, l'Alhambra...) s'adressait avant tout aux classes dominantes. Les monarques d'Europe donnaient eux-mêmes l'exemple en théâtralisant leurs jardins :

Avec un sens développé des effets théâtraux, le roi avait fait installer sur les hauts de sa Résidence de Munich un paysage illusionniste exotique. Il consistait en un lac, des arbres exotiques, plantes et bâtiments miniatures, parmi lesquels un pavillon maure. On les avait disposés sur un fond peint amovible. [...] En créant cet ensemble éclectique, le roi ne se contenta pas de construire un de ses paysages rêvés, il mit en scène ce dernier comme un spectacle, rideau inclus⁴⁹⁶.

Les fantaisies orientales étaient assimilées à deux pulsions, celles de la mort et du sexe, et en ce sens, le motif omniprésent du harem fut plus occidental qu'oriental : « un harem essentiellement européen, un harem colonial⁴⁹⁷ ». L'industrie de l'image se développant, les scènes théâtralisées de l'Orient se retrouvèrent sur les timbres, chromos, boîtes, paquets de cigarette, cartes postales, images à collectionner... C'est « cette dissémination et cette circulation, la récurrence soutenue de motifs et d'images identiques, qui eut un impact profond sur la géographie mentale de l'Ouest⁴⁹⁸ ». Tout comme pour le roman libertin, « un processus subliminal de reconnaissance et

⁴⁹⁴ Lemke, *Représentations de l'Orient*, op.cit., p.123.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 142 : « Une architecture assimilée à l'idée du plaisir »

⁴⁹⁶ *Ibid.*, à propos de Louis II de Bavière.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p.218.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p.235.

d'identification réciproque était mis en branle. Le paradigme des images déjà existant en sortit renforcé, touchant un public de plus en plus large⁴⁹⁹. »

Ainsi, plus on veut appliquer la notion de théâtralité à l'analyse de genres artistiques différents, plus on tend à faire reposer sa définition sur des stéréotypes du théâtre, qui correspondent en fait au théâtre « à l'italienne » tel qu'on le concevait à la fin du XIX^e siècle, caractérisé par l'illusionnisme du quatrième mur, la vraisemblance et la primauté du texte. Ainsi, l'un des postulats de Fried nous semble particulièrement approprié, surtout pour justifier le jugement de théâtralité dans les modes d'expression visuels (cinéma et arts plastiques) : le fait que ces derniers ne cessent de rechercher les moyens de se rattacher à l'art vivant en faisant en sorte que le tableau ou le film donnent l'impression qu'ils ont en quelque sorte *conscience* d'être regardés. La peinture orientaliste apparaît comme un art particulièrement propice à la projection du fantasme occidental et

à la pulsion scopique il offre la représentation comme représentation ; au sujet, la jouissance du théâtre comme théâtre, du geste sans l'acte. [...] L'immobilité du tableau théâtralise. [...] Le tableau permet au personnage de reculer pour voir, de contempler la scène de son fantasme : le sujet y est—comme dans le fantasme—éminemment présent, avec tout son désir ; et doublement dans ce mouvement où il se recule pour mieux voir, s'y voir. Le moment de l'arrêt sur image fait miroiter la conscience dans la jouissance, la conscience de la jouissance, bref éclair qui la sauve de l'oubli qui sépare le sujet de sa jouissance. [...] Il ne s'agit pas [...] de faire descendre le fantasme dans le pays de la réalité mais de promouvoir celle-ci en la soumettant complètement à l'empire du fantasme⁵⁰⁰.

Si cette remarque de Frantz s'applique à la fonction du *tableau* en tant qu'effet scénique, elle permet également d'envisager le rapport du spectateur à la peinture

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p.55.

⁵⁰⁰ Frantz, p.181-182.

orientaliste, ou à la gravure libertine, ces univers imaginaires peuplés de personnages-modèles offrant décors, costumes et situations à reproduire.

La référentialité

La théâtralité permet dans ce cas d'exprimer *un rêve de théâtre*, une scène imaginaire où tout serait possible. De nombreux critiques ont remarqué combien cette notion fonctionne comme une manière de réservoir, pouvant renfermer tout un ensemble de concepts et d'images :

Les possibles dénotations et connotations de ce mot renvoient à des termes, concepts et pratiques plus anciens dont les ramifications rejoignent plusieurs cultures. Par exemple, la théâtralité a parfois été associée au concept grec de *mimesis* et au concept latin du *theatrum mundi*, même si ces idées n'ont pas exactement la même signification. La théâtralité peut servir à décrire l'écart entre la réalité et sa représentation, un concept pour lequel il existe déjà le terme très spécifique de *mimesis*. Également, le *theatrum mundi*, idée qui relie la vie à la scène, réapparaît périodiquement dans la littérature des périodes médiévales, de la Renaissance et du dix-septième siècle⁵⁰¹.

La référence au théâtre varie ainsi non seulement selon les époques, mais aussi selon la vision très personnelle qu'en a chaque créateur. Nous avons vu que le « théâtre » de Jean Renoir tenait de la marionnette, du cabaret, de l'opéra et de la *commedia dell'arte*, tandis que Rohmer voulait exprimer dans un film sa vision particulière du théâtre médiéval, sans toutefois en préciser le genre (farce, sotie, mystère). Afin de résumer de façon claire les modes de la référentialité au théâtre dans le roman, la peinture et le cinéma, en distinguant le texte dramatique de la performance, nous proposons le tableau de synthèse suivant :

⁵⁰¹ Sylvie Bissonnette, « La théâtralité cinématographique engagée », *Nouvelles vues sur le cinéma québécois*, no 8, Hiver 2008, p.3

	Jugement de théâtralité								
	mimétique			analogique			métonymique		
	Roman	Peinture	Film		Film	Peinture	Roman	Film	Peinture
Théâtre en tant qu'objet littéraire	<ul style="list-style-type: none"> * Texte qui reproduit la forme d'un texte de théâtre sans être une pièce de théâtre (textes de Diderot, <i>Le rêve de d'Alembert</i>) * Un personnage de théâtre est représenté (Fuseli <i>Lady MacBeth</i>, apparition de diable costumé comme au théâtre chez Méliès) * Une citation d'un texte de théâtre est prononcée ou écrite 			<ul style="list-style-type: none"> * Le scénario du film est analogue à une pièce de théâtre (<i>Dangerous Liaisons</i> de S.Freear) * Scène dans un tableau qui a également fait l'objet d'un traitement dramatique connu (Ingres, <i>Œdipe et Antigone</i>) 			<ul style="list-style-type: none"> * Référence à un texte de théâtre dans un roman ou un film (citation de Shakespeare par exemple) * Présence d'un livre de théâtre représenté dans une peinture 		
	Roman	Film	Peinture		Film	Peinture		Film	Peinture
Théâtre en tant que performance	<ul style="list-style-type: none"> * Performance théâtrale filmée (Captation) * Gravure d'une performance particulière (Les Plaisirs de l'Île enchantée) * Extrait d'une pièce de théâtre dans un roman * Un acteur/actrice représenté en train de jouer (<i>Ellen Terri en Lady MacBeth</i>, Sargent) 			<ul style="list-style-type: none"> * Jeu d'un comédien analogue à un lazzi de <i>commedia dell'arte</i> (films de Louis de Funès) * L'œuvre de Jean Renoir met en scène la vie comme une métaphore du théâtre * Une action non théâtrale, qui a les caractéristiques d'une action théâtrale est représentée (<i>Fêtes Galantes</i> de Watteau) * L'expression des personnages est très exagérée 			<ul style="list-style-type: none"> * La scène a lieu dans un théâtre mais ce n'est pas du théâtre. * La couleur rouge est utilisée * Présence d'un rideau similaire à un rideau de théâtre * L'objet comprend un ou plusieurs cadres * Présence ou représentation d'un masque de théâtre 		

Ce tableau permet, d'une part, de distinguer si le jugement de théâtralité présent dans tel ou tel medium se réfère au théâtre en tant qu'objet littéraire ou bien en tant que performance—distinction qui n'est jamais opérée par les critiques, chacun se référant souvent à « sa » vision du théâtre, entendue mais non explicitement formulée. Ainsi, on s'aperçoit grâce à ce tableau, que le dialogue, emprunté au théâtre et utilisé dans le roman, constitue une marque du théâtre, mais non de la théâtralité. Nous avons également vu avec les trois films de Renoir qu'il peut y avoir du théâtre dans le medium, sans qu'il y ait forcément de la théâtralité. Inversement, ce n'est pas parce qu'il y a de la théâtralité dans un film qu'il y a présence du théâtre. De cette façon, la notion de référentialisation devient centrale car il convient de savoir tout d'abord à *quel objet* l'on fait référence (un texte ? une performance ?) et ensuite, *comment* on y fait référence. A ces deux questions s'ajoute un troisième élément qu'il faut interroger, la vision toute personnelle du théâtre que porte en lui l'écrivain, le peintre ou le cinéaste. En outre, cette vision peut être comprise et transmise ou pas ; le critique peut apporter lui aussi sa propre idée du théâtre, et partant, un jugement de théâtralité peut-être encore différent de celui de l'artiste. Notre tableau permet donc d'appréhender à la fois le degré de théâtralité d'un medium dans son ensemble, et, sur un plan qualitatif, la diversité des modes de la théâtralité. On constate ainsi que le roman, qui fait pourtant l'objet de la plus grande partie des études sur la théâtralité, n'est pas le medium qui peut l'exprimer avec la plus grande diversité, puisque les arts visuels (peinture, gravure, cinéma) en offrent des variations bien plus nombreuses. Le deuxième point à signaler dans l'analyse de ce système réside dans le fait que l'aspect performatif est privilégié dans l'expression de la référence au théâtre.

Le jugement de théâtralité aujourd'hui

Pour clore cette étude, nous avons tenté de déterminer le domaine d'expression artistique qui, au moment où nous écrivons ces lignes (octobre 2010), fait le plus fréquemment l'objet d'un jugement de théâtralité. Répétons-le, il ne s'agit pas d'affirmer que la théâtralité se cantonne de nos jours à tel ou tel medium, mais bien plutôt de relever, dans le discours critique, ce qui passe pour particulièrement théâtral. Il se trouve que le jugement de théâtralité a nettement migré des formes d'expressions traditionnelles vers l'univers de la culture dite « populaire », et, singulièrement, les performances musicales. Ce jugement remonte aux années 70, lorsque des groupes comme les Doors « avaient à plusieurs occasions et en public, annoncé combien ils étaient conscients des implications théâtrales de leurs concerts⁵⁰² ». Tandis que l'ambition théâtrale des Doors, contrairement à leur musique, n'obtint pas le succès escompté, les Rolling Stones devinrent les pionniers de « la première concentration d'excitation théâtralement viable⁵⁰³ » en impliquant directement leur public. Les chanteurs Mick Jagger et Jim Morrison représentaient à leur époque « un idéal sexuel⁵⁰⁴ », où l'on retrouve, *mutatis mutandis*, les fantasmes nourris par les

⁵⁰² Robert Somma, « Rock Theatricality », *The Drama Review : TDR*, Vol. 14, No. 1 (Autumn, 1969), The MIT Press, pp. 128-138, p.129 : « [The Doors] have on more than one occasion publicly announced their awareness of the theatrical implications of their concerts. [...] The rock scene during the past few years has shown theatre ambition without a theatre success. »

⁵⁰³ *Ibid.*, p.132 : « [The Stones were the first] to rock the first theatrically viable concentration of excitement. They engaged the audience directly »

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p.136 : « a sexual ideal »

représentations du harem au XIX^e siècle. L'ambition revendiquée des Doors était de « reconstituer la relation entre le *performer* et le public tout en préservant leur propre talent et leur aspect de groupe de rock⁵⁰⁵ ». A la même époque, le groupe britannique The Who atteignait un niveau très élevé de « théâtralité des performances en scène⁵⁰⁶ ». Ces groupes avaient en commun une forte conscience de la performance scénique envisagée comme phénomène unique, au point parfois de détruire leurs instruments en fin de concert (comme Jimi Hendrix et The Who), pour bien en marquer le côté éphémère.

De nos jours, cette tradition se poursuit chez certains artistes de musique populaire plus remarquables pour leurs tenues et leurs performances scéniques que pour leur virtuosité musicale. C'est notamment le cas de Lady Gaga (de son vrai nom Stéphanie Germanotta), « une *performer* théâtrale de dance-pop⁵⁰⁷ » dont les apparitions constituent de véritables pantomimes⁵⁰⁸, avec narration, changement de costumes, effets spéciaux et scénographie complexe. Lady Gaga—dont la plus grande ambition est de faire l'objet d'une exposition au musée du Louvre—avoue avoir été fasciné par le mouvement britannique du *Glam Rock* des années 1970, et notamment les chanteurs David Bowie et Freddie Mercury : « J'ai toujours aimé le rock, la pop et le théâtre. Quand j'ai découvert Queen [groupe de Freddie Mercury] et David Bowie, j'ai eu une révélation et j'ai compris que je pouvais faire les trois en même

⁵⁰⁵ *Id.* : « The Doors repeatedly spoke of reconstituting the performer-audience relationship while retaining their own talents and masks as a rock band »

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p.135 : « With The Who, the British reached a theatricality in the stage performances »

⁵⁰⁷ http://www.mtv.com/music/artist/lady_gaga/artist.jhtml : « A theatrical dance-pop performer »

⁵⁰⁸ February 01, 2010 <http://www.aceshowbiz.com/news/view/00030428.html> : « 52nd Grammys : Lady GaGa's Theatrical Performance in Fame Factory. The biggest music event is kicked off with a stage performance of GaGa which is wrapped in a factory theme complete with the chimneys that blow fire. she makes a grand entrance in a green leotard and performs "Poker Face".The performance is followed by a theatrical act which shows her being shoved down to the "Rejected" chute. »

temps⁵⁰⁹ ». Mettant ces mots en pratique, elle apparaît, à la ville comme à la scène, dans des costumes mémorables : interprétant une bulle, un pliage d'origami, une grenouille, un téléphone, un coquillage, un escargot, le petit chaperon rouge, une tasse de porcelaine chinoise, un aigle, une planète, un flocon de neige, un morceau de bœuf, un tableau de la Renaissance Italienne—le tout accompagné d'immenses chapeaux ou de nœuds faits en cheveux (voir fig.1-3)

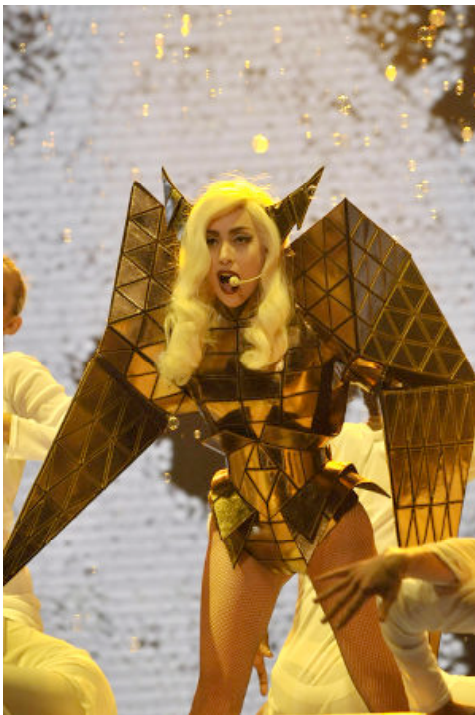


Fig.1 Lady Gaga en concert



Fig.2 Lady Gaga en concert

⁵⁰⁹ <http://www.ladygaga.com/default.aspx> : « I always loved rock and pop and theater. When I discovered Queen and David Bowie is when it really came together for me and I realized I could do all three »



Fig.3 Lady Gaga pour Hello Kitty

L'influence de cette esthétique spectaculaire s'est rapidement diffusée dans l'ensemble des mass media, à commencer par la télévision, où l'on a imaginé une émission-concours ayant pour thème les coiffures fantaisistes les plus extrêmes, « Hair Battle Spectacular » sur la chaîne américaine Oxygen (voir fig.4, 5, 6). Les participants doivent inventer une coiffure sur un sujet donné (la végétation, une couleur, une forme, un objet) avec des contraintes (un élément dans la coiffure doit tourner, le changement doit se faire à vue). Ils doivent ensuite « se battre » métaphoriquement sur un ring de boxe et créer un récit à partir de leur création.



Fig. 4, 5 et 6. Images extraites de l'émission « Hair Battle Spectacular »

Or, cette démarche esthétique est loin de caractériser la culture populaire du XXI^e siècle ; si l'on fait la part des éléments plus spécifiquement actuels—ce qui relève de la technologie pour l'essentiel—on retrouve la pratique du costume-objet, qu'on peut

faire remonter à la Renaissance, chez le peintre maniériste italien Giuseppe Arcimboldo (1527–1593), et surtout aux personnages allégoriques des gravures de Nicolas Larmessin, ainsi qu’aux habits des ballets de cour de la première partie du XVII^e siècle, où les costumes représentaient souvent des objets (fig. 7 et 8)



Fig.7 Costume de violoniste pour le Ballet du roi des fêtes de Bacchus (Palais Royal, 1651). Aquarelles de François Chauveau. Paris, BNF. Source : OPSIS. Guy Spielmann, « Violoniste », *Spectacles du Grand Siècle*, 26 août 2005



Fig.8 L'« Habit de jardinier ». Très présente dans le ballet de cour, la tradition des costumes « métonymiques » qui représentent une abstraction ou une activité, fut ensuite magistralement illustrée dans une série de gravures de Nicolas II de Larmessin (1638 - 1694), d'abord publiées dans le recueil *Costumes grotesques. Habits des Métiers et Professions* (1695), puis déclinées dans diverses versions coloriées. Source : OPSIS. Guy Spielmann, « Jardinier 3 », *Spectacles du Grand Siècle*, 26 août 2005

Les costumes du styliste anglais récemment décédé, Alexander McQueen, sont devenus des pièces très recherchées, ayant figurés au cœur de « défilés de mode qui

relevaient la performance tant ils étaient dramatiques⁵¹⁰ ». McQueen, le plus souvent qualifié de « théâtral » par la critique et les journalistes, était également le créateur des costumes de Lady Gaga.

Toujours dans le domaine de la télévision, la série primée *Glee*, qui a obtenu une audience internationale au-delà des États-Unis, a diffusé un épisode intitulé « Théâtralité », où les héros adolescents mettent en scène les derniers succès de Lady Gaga. L'épisode reflète cependant plus des questions d'identité et de sexualité, « Gaga n'étant qu'un canevas sur lequel les personnages peuvent se projeter⁵¹¹. » Bien sûr, le jugement de théâtralité se retrouve dans d'autres influences musicales, particulièrement le *heavy-metal*⁵¹², où costumes et masques portés par les membres des groupes tels que les New York Dolls, Kiss, Danzig, Dimmu Borgir⁵¹³, Twisted

⁵¹⁰ Gregory Katz, « Fashion icon Alexander McQueen dies at 40, *Today*, February 11, 2010 : His runway shows — more often like performance pieces because they were so dramatic, and sometimes, bizarre — were always a highlight during the Paris ready-to-wear fashion week. The edgy and theatrical designer once honored by the queen is found dead in his home. »

⁵¹¹ Alyx Vesey, « Tuning In : Glee's "Theatricality" », May 26, 2010 : « Primarily, though, the episode is about defining the word "performance." This term encapsulates the ways in which people announce gender identity, sexual orientation, and affiliation with marginalized social groups. It also suggests the employment of self-delusion and the need to put on a show at all costs to cope with loneliness. Gaga serves as the embodiment of performance and a portal through which the characters can project themselves. They seem to bristle at Gaga's outlandish artificiality and fear associating with the pop star will threaten their sexuality. »

⁵¹² Jon Pareles, « Heavy Metal, weighty words », *New-York Times*, July 10, 1988. Jon Pareles is The Times's chief pop music critic. « Of all rock & roll's myriad forms, heavy metal is the most Extreme in terms of volume, machismo, and theatricality. [...] For many heavy metal bands, the music tells only part of the story. Heavy metal concerts are theatrical events, community rituals for teen- aged boys, with full-tilt lights and fireworks and arena-shaking audience participation. When MTV came along in the early 1980's, the theatricality of heavy metal made it a natural for the television medium. It celebrates teen-agers' newfound feelings of rebellion and sexuality; as an escape from the realities of school, family and menial work, most heavy metal fantasizes a party without limits. »

Robert Vaux, « How Did Heavy Metal Rock Start? », *Ehow*, March 26, 2010 : « As heavy metal developed in the 1970s, it took on aspects of excessive theatricality, marked by outrageous on-stage antics, costumes stressing black leather and spandex, excessive hair and sometimes even make-up. »

⁵¹³ Eric Hanson, « Concert Review : Dimmu Borgir at Nokia Theatre, New York, NY » April 26, 2007: « Black metal works well here: mix some dark lyrics, some theatricality and a wall of distorted guitar blast and voila! enough corrosion to scour the walls of the mind. Dimmu Borgir is a band whose stage show drips with theatricality and they take every possible symbolic gesture to the hilt. »

Sisters⁵¹⁴ et Lordi, font de ces musiciens de véritables *persona* qui renforcent et légitiment leurs activités musicales. Après le roman, la peinture ou le cinéma, ce sont les performers eux-mêmes qui servent de réceptacle pour l'investissement d'un rêve de théâtre. Malgré tout, si la référence au théâtre reste nécessaire (costumes, perruques, maquillage, décors, effets scéniques, création d'une *persona*...), ce phénomène—tout comme le roman libertin, la peinture orientaliste ou le cinéma de Renoir—ne renvoie pas forcément au théâtre sous sa forme la plus conventionnelle. Même s'il est aujourd'hui devenu une pratique minoritaire, le théâtre conserve donc sa valeur comme art de référence et, en quelque sorte, de réservoir à fantasme.

En résumé, notre étude a permis de mettre en lumière le fait que le terme de « théâtralité » ne recouvre pas un seul et même concept, mais plusieurs, dont les contours exacts dépendent de la subjectivité de celui qui porte le jugement. Nous pouvons même avancer, à partir de l'exemple de Renoir et de ses nombreux critiques s'accordant sur la théâtralité de tel ou tel film, qu'il existe un inconscient collectif du théâtre, une sorte d'image stéréotypée, résumée par quelques traits marquants (masque, rideau, personnage...). Cependant, le problème sémantique de l'absence de définition stable et unique du terme « théâtralité » cache un problème conceptuel plus profond.

Comment expliquer l'utilisation universelle de ce terme, dans le discours académique autant que dans les médias ? Tout d'abord, cette popularité peut

⁵¹⁴ Glam Metal Band Twisted Sister : A Twisted Christmas on Broadway at Nokia Theatre : « The band embraced the theatricality of the glam/glitter rock movement as well as the hard-rocking sound of groups like the New York Dolls and Alice Cooper. »

s'expliquer par le fait que le rapport au théâtre se décline de plusieurs manières : métaphorique, analogique, métonymique, comme nous l'avons déterminé et synthétisé dans notre tableau. Or, la notion reste pour la plupart employée de manière restrictive, au sens où elle reflète la vision subjective du critique ou de l'artiste qui l'a choisie. Tel ou tel phénomène, tel ou tel objet —et même parfois un seul élément— rappelle au critique non pas le théâtre dans l'absolu, mais plutôt l'idée qu'il s'en fait, et suffit à déclencher le jugement de théâtralité. On remarque que certains éléments reviennent de façon plus régulière, comme le cadre ou le rideau, dont nous avons pourtant démontré l'appartenance à des techniques de composition picturale, plutôt qu'à une esthétique ou une technique proprement théâtrale. En outre, le mot « théâtralité » tend à s'utiliser comme s'il possédait en soi une valeur explicative, alors même qu'il est rarement défini par les critiques qui en font le plus grand usage. On peut donc s'interroger sur les raisons de cette prédilection autant que sur le caractère superficiel de l'analyse préalable au jugement de théâtralité, qui sont rarement mises en cause. Ainsi, parmi tous les journalistes et critiques de cinéma, personne n'a vérifié, nuancé, voire contesté la vision du « théâtre médiéval » proposée par Rohmer, comme, si elle découlait d'une autorité incontestable.

Etant donné la nature fortement subjective du jugement de théâtralité, il semble donc finalement impossible de dégager la définition d'un terme opératoire qui diffère de manière significative d'un créateur à l'autre (celle de Renoir n'est pas celle de Rohmer) et d'un critique à l'autre. On trouvera peut-être un début de réponse dans l'analyse, de la peinture orientaliste et du roman libertin, où le fantasme et la sexualité jouent un rôle primordial. De la même façon que le libertinage du roman du XVIII^e

siècle nous informent (même de manière détournée) sur la sexualité de cette époque, la théâtralité présente dans le récit ou les gravures manifeste indéniablement certains aspects du théâtre de cette période. Dans le roman libertin comme dans la peinture orientaliste, la théâtralité devient l'expression du fantasme se concentrant sur ce qui est alors interdit ou reprouvé : ici une sexualité sans mesure, aux impossibles conclusions physiologiques, là le fantasme d'une sexualité soumise. La théâtralité dans les œuvres de notre corpus relève toujours de la transgression, de la subversion, du fantasme—voire fantasme de pureté, au cinéma, où elle exprime un désir de revenir aux origines. La théâtralité trahit donc une vision essentiellement fantasmée du théâtre, une idéalisation de son mode de fonctionnement et des pouvoirs qu'on lui prête à un moment précis. Appliquée à d'autres arts, la théâtralité en tant que fantasme de théâtre permet le déplacement, la mise à distance que procure ce différé entre la réalité de la pratique théâtrale et l'idée qu'on s'en fait.

Notre étude démontre en tout cas que le jugement de théâtralité peut—et doit—être analysé pour relever les constructions imaginaires formulées à partir d'un fantasme de théâtre. En déplaçant dans le théâtre ce dont on parle vraiment (sexualité, violence...), on instaure une distance propre à atténuer le rapport toujours gênant au corps. Réceptacle, réservoir, ou catalyseur, la notion de théâtralité s'impose comme l'inverse d'une cristallisation, et son dynamisme toujours d'actualité montre que le théâtre reste essentiel pour aborder des sujets qui relèvent du fantasme. Au regard de ce processus, on s'aperçoit que la définition exacte de la théâtralité est finalement une fausse question. Même si l'on parvient, au prix de grandes difficultés, à dégager *une* théâtralité particulière à chaque période et à chaque mode d'expression, théâtralité

souvent postiche servant à aborder des domaines problématiques, on finit par constater que tout l'intérêt de cette analyse réside dans le fait que la théâtralité ne sert jamais que de prétexte : elle exprime un fantasme universel de théâtre, seul domaine de l'illusion où tout soit envisageable.

Bibliographie

Chapitre 1

Ouvrages de référence

Dictionnaire de l'Académie Française. Paris : Jean-Baptiste Coignard, 1694

Le Journal de Trévoux ou Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts, volume 1, avril 1756

L'Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Ed. Denis Diderot et Jean le Rond D'Alembert, Paris, Briasson, David l'aîné, Le Breton et Durand, 1753-1755

Encyclopedia Universalis. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris : Albin Michel, 1998

Féraud, Jean-François Féraud. *Dictionnaire critique de la langue française*. Marseille : Mossy, 1787-1788

Furetière, Antoine. *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*. La Haye : A. et R. Leers, 1690

Léris, Antoine de. *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres*. Paris : Jombert, 1763

Littre, Emile. *Dictionnaire de la langue française* 1872-1877

Pavis, Patrick. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris : Dunod, 1996

Rey, Alain. *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 1994

Etudes critiques

Albrecht, Jane. *Irony and Theatricality in Triso de Molina*. Dovehouse : Editions Canada, 1994.

Alter, Jean. « From text to performance : semiotics of theatricality ». Durham : *Poetics Today*, N° 2:3 (Spring 1981), p.113-139

Aubignac, François-Hédelin, abbé d'. *La pratique du théâtre*, 1657. Alger : J. Carbonel, 1927

Baillon, Jacques. « D'une entreprise de théâtralité ». *Travail théâtral*, volume 18-19 (1975), p.109-122

Balme, Christopher. « Sexual spectacles : Theatricality and the performance of sex in early encounters in the Pacific ». *The Drama Review*, volume 44, N°4 (Winter 2000), p.67-85

Barthes, Roland. « Le théâtre de Baudelaire ». *Essais critiques*. Paris : Seuil, 1964, p. 41-47

Biet Christian et Christophe Triaud. *Qu'est-ce que le théâtre?* Paris : Gallimard, 2006

Burns, Elizabeth. *Theatricality, A study of convention in the theatre and in social life*. New York : Harper and Row, 1972

Carnike, Sharon Marie. « L'instinct théâtral : Evreinov et la théâtralité ». *Revue des études slaves*. N°53 (1981), p.97-108

Carlson, Marvin. « The Resistance to Theatricality ». *SubStance*, Vol. 31, No. 2/3, Issue 98/99: Special Issue: Theatricality (2002), University of Wisconsin Press, pp. 238-250

Davis, Tracy et Thomas Postlewait. *Theatricality*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003

Delcroix, Maurice. « La théâtralité du dialogue ». *Bulletin de la Société Internationale d'Etudes Yourcenariennes*, N°9 (Novembre 1991), p.9-24

Duperray, Max. « L'Hétérotopie littéraire : Déréalisation et théâtralité ». Poitiers : *La Licorne*, N°10 (1986), p.11-15

Evreinov, Nikolai Nikolaevich. « Apologie de la théâtralité », 1908. *Demon teatral'nosti*, Moskva : Letnii sad, 2002
_____. *Teatr kak takovoi*. Berlin : Academica, 1923

Féral, Josette. « La théâtralité ». *Poétique*, N°75 (Septembre 1988), Seuil, p.329-359

Féral Josette, Jeannette Laillou Savona et Edward Walker, *Théâtralité, écriture et mise en scène*. Actes du colloque de Trinity College, novembre 1980, Hurtubise, Québec, 1985

Féral Josette, Ronald P. Bermingham. *SubStance*, Vol. 31, No. 2/3, Issue 98/99 : Special Issue : *Theatricality*, University of Wisconsin Press, 2002

Franko, Marc. « La théâtralité du corps dansant ». *Le Corps à la Renaissance*, actes du XXX^e colloque de Tours 1987. Paris : Aux amateurs de livres, 1990, p. 243-252

Goubert, Pierre. « La théâtralité dans l'œuvre de Jane Austen ». *Bulletin de la Société d'Etudes Anglo-Américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, N°63 (Novembre 2006), p.85-95

Gourfinkel, Nina. « Théâtralité contre réalisme ». Paris : *La Table Ronde*, N°185 (1963), p.139-144

Hammond, Nicholas. « All dressed-up...L'Abbé de Choisy and the Theatricality of Subversion ». *Seventeenth-Century French Studies*, N°21 (1999), p.165-172

Jachymiak, Jean. « Sur la théâtralité ». *Littérature, science, idéologie*, N°2 (1972), p.49-58

Jakobson, Roman. *La Poésie moderne russe*, esquisse 1. Prague : Politika, 1921

Klieger Stillman, Linda. *La théâtralité dans l'œuvre d'Alfred Jarry*. York, South Carolina : French Literature Publications Company, 1980

Ley, Graham. *The theatricality of Greek tragedy, playing space and chorus*. Chicago : The University of Chicago Press, 2007

McGillivray, Glenn James. *Theatricality. A critical genealogy*. Sidney Digital Theses, 2007, <http://hdl.handle.net/2123/1428>

Nietzsche, Friedrich. *L'origine de la tragédie ou Hellénisme et pessimisme*, 1872. Traduit par Jean Marnold et Jacques Morland, Paris : Société du Mercure de France, 1906

Rodriguez, Alain. *Théâtralité et romanesque dans l'œuvre d'A.R. Lesage*. Thèse de doctorat, Université Paris IV Sorbonne, Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 1998

Rozik, Eli. « Is the notion of theatricality void? ». *Gestos : Teoria y Pratica del Teatro Hispanico*, N°30 (Novembre 2000), p.11-30

Sarrazac, Jean-Pierre. « L'invention de la théâtralité ». *Esprit*, N°228 (Janvier 1997), p. 60-73

Chapitre 2

Sources primaires

L'Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Ed. Denis Diderot et Jean le Rond D'Alembert, Paris : Briasson, David l'aîné, Le Breton et Durand, 1765

Dictionnaire universel françois et latin vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux, 8 vol., 7e éd. Paris : Compagnie des libraires associés, 1752

Anonyme, *La Messaline Française ou, Les nuits de la duchesse de Polignac, et aventures mystérieuses de la princesse d'Hé... et de la...: ouvrage fort utile à tous les jeunes gens qui voudront faire un cours de libertinage*, 1789. Ed. Michel Camus. Paris : Mercure de France, 1999

Anonyme, *Lucette ou les Progrès du libertinage*, par M. N... (Enfer, n°466), 1765, T. I. Londres : Jean Nourse

Argens. Jean-Baptiste de Boyer, Marquis d'. *Thérèse Philosophe*, 1748. Paris : La Haye

Bourdaloue, Louis S.J. *Pour les dimanches, Œuvres.* Ed. Bretonneau, Paris : Rigaud, 4 vol., 1726, T. II

Caraccioli, Louis-Antoine marquis de. *Le Vritable Mentor, ou l'éducation de la noblesse*, 1756. Liège : L'imprimerie de Bassompierre

Chevrier, François Antoine. *Le Colporteur, Histoire morale et critique*, 1761. Londres : Jean Nourse

Crébillon Claude, dit Crébillon Fils. *Le Sylphe, ou songe de Madame de R*** écrit par elle-même à Madame de S***.* 1781, Leipzig

Daniel, Gabriel S.J. *Voyage du monde de Descartes*, 5e partie, 2e édition. La Haye : Pieter Gosse, 1739

Denon, Dominique Vivant. *Point de Lendemain*, 1777, suivi de *La Petite Maison de Bastide*. Ed. Michel Delon, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1995

Descartes, René. *Œuvres et lettres.* Ed. André Bridoux, Paris : Gallimard, Collection de La Pléiade, 1953

Desmolets, Pierre-Nicolas. « Lettre à Mme D** sur les romans », *Continuation des mémoires de littérature et d'histoire*, 1730. Paris : Simart, T. V

D'Holbach, Paul-Henri Thiry Baron. *Le Système de la Nature ou des lois du monde physique et du monde moral*, 1770. Londres

Diderot, Denis. *Lettre sur les sourds et muets, à l'usage de ceux qui entendent et parlent*, 1751. Paris : Bauche

_____. *Entretiens sur le Fils naturel*, 1757. Garnier-Flammarion, 1967

_____. *Paradoxe sur le comédien*, 1773-1777. Paris : Sautetlet, 1830, ed. Jean Goldzink, Paris: Flammarion, 2005

Dorat, Claude-Joseph. *La Déclamation Théâtrale*, 1766, *Œuvres*, T.4. Neuchâtel : Société Typographique, 1775

_____. *Les Malheurs de l'Inconstance ou Lettres de la marquise de Syrce et du comte de Mirbelle*, 1774. Amsterdam

Genlis, Stéphanie Félicité Comtesse de. *Les veillées du château ou Cours de morale à l'usage des enfants*, 1784. Paris : Chez Lecointe et Durey, 1826

Helvétius, Claude-Adrien. *De l'homme, de ses facultés intellectuelles et de son éducation*, Londres : La société typographique, 1773

La Bruyère, Jean de. *Les Caractères ou les mœurs de ce siècle*, 1688. Ed. Pierre Sipriot. Paris : Le Livre de Poche, 1990

Laclos, Pierre Ambroise François Choderlos de. *Les Liaisons dangereuses*, 1782, *Œuvres complètes*. Éd. Laurent Versini. Paris : Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1979

La Mettrie, Julien Offray de. *L'homme machine*. Leyden : Elie Luzac, 1748

La Morlière, Charles-Jacques-Louis-Auguste Rochette de, dit « Le Chevalier » *Angola, Histoire Indienne*. A Agra (Paris) : Avec Privilege du Grand Mogol, 1746

Louvet, Jean-Baptiste de Couvray. *Les Amours du chevalier de Faublas*, 1787-1790. Ed. Michel Delon. Paris : Gallimard, collection Folio, 1996

Malebranche, Nicolas S.J. *Traité de morale*, 1684, *Œuvres complètes*. Paris : Vrin, 1975, T. 2, VIII

Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de. *La Vie de Marianne ou les aventures de Madame la Comtesse de ****, 1756. Ed. Frédéric Deloffre. Paris : Garnier, Flammarion, 1963

_____. « Le Spectateur français », *Journaux et Œuvres diverses*. Ed. René Girard. Paris : Garnier, 1969

Mirabeau, Victor de Riquetti de. *L'Ami des Hommes ou Traité de la population*, 1755. Avignon

Mirabeau, Honoré-Gabriel de Riquetti, Comte de. *Œuvres érotiques*. Paris : Fayard, coll. « L'Enfer de la Bibliothèque Nationale », 1984

Querlon, Anne Gabriel Meusnier de. *Psaphion ou la courtisane de Smyrne*, 1748, suivi des *Soupers de Daphné*, 1740. Nantes : Passeur Cecofop, 2001

Rousseau, Jean-Jacques. *Émile ou de L'Éducation*, 1762, *Œuvres Complètes*, T. 4. Paris : Gallimard, 1969

Sade, Donatien Alphonse François, marquis de. *Histoire de Juliette*, 1797, *Œuvres*. T. III. Éd. Michel Delon et Jean Deprun. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998

Le Théâtre d'amour au XVIII^e siècle. Ed. B. de Villeneuve [Raoul Veze]. Paris : Bibliothèque des curieux, 1910.

Théâtre érotique français au XVIII^e siècle. Ed. Jean-Jacques Pauvert. Paris : Terrain vague, 1993.

Sources secondaires

Abramovici, Jean-Christophe. *Obscénité et classicisme*. Paris : PUF, 2003

Alméras, Henri d' et Paul d'Estrée. *Les Théâtres Libertins au XVIII^e siècle*. Paris : H. Daragon éditeur, 1905

Barbet, L-A. *Les Grandes Eaux de Versailles, installations mécaniques et étangs artificiels*. Paris : Dunot et Pinat, 1907

Bassy, Alain Marie. *Histoire de l'édition française*, 4 vol. sous la direction de Henri-Jean Martin et Roger Chartier, T.II. Paris, Fayard-Cercle de la Librairie, 1989

Beaune, Jean-Claude. *L'Automate et ses mobiles*. Paris : Flammarion, 1980

Block, Joel. « Le fonctionnement des pièces à machine au XVII^e siècle et leur influence sur l'opéra au XVIII^e siècle. » *L'opéra au XVIII^e siècle*, actes du colloque d'Aix-en-Provence de 1977, Université de Provence, 1982

Bourguinat, Elisabeth. *Le Siècle du persiflage, 1734-1789*. Paris : Presses universitaires de France, 1998

Canguilhem, Georges. « Organismes et modèles cartésiens ». *Revue philosophique*, Paris, 1955

Chapuis, Alfred. *Les Automates dans les œuvres d'imagination*. Neufchâtel : Editions du Griffon, 1947

Clerval, Alain. Préface à *L'Education de Laure ou le Rideau levé* de Honoré-Gabriel de Riquetti de Mirabeau, *Œuvres érotiques*. Paris, Fayard, coll. « L'Enfer de la Bibliothèque Nationale », 1984

Cohen, John. *Les Robots humains dans le mythe et dans la science*. Paris : Vrin, 1968
Curtius, Ernst Robert. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1948, *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, 1956. Presses Universitaires de France, (réimpr. 1986), 2 vol.

Deloffre, Frédéric. Introduction au *Petit-maître corrigé* de Marivaux, 1734. Genève : Droz, 1955

Diaconoff, Suellen. « The Representation of Desire in Vivant Denon and Watteau » *Romance-Quarterly* (KRQ). 1987 Aug.; 34(3): 259-273

Doucet, Gérôme. *Peintres et graveurs libertins du XVIIIe siècle*, orné de vignettes inventées par G.-M. Oppenort et gravées par Huquier. Paris : Albert Mericant, 1913

Dubost, Jean-Pierre. « Notice sur les gravures libertines ». *Romanciers libertins du XVIIIème siècle*, t. I, Paris : Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1993

Etiemble, René. *Romanciers du XVIII^e siècle*, II. Paris : Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1965

Erhard, Jean. *L'invention littéraire au XVIII^e siècle : fictions, idées, société*. Presses Universitaires de France, 1997

Goulemot, Jean-Marie. *Ces livres qu'on ne lit que d'une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*. Aix-en-Provence : Alinéa, 1991

Greene, John-Patrick. « Decor and Decorum in Vivant Denon's *Point de lendemain*. *Dalhousie French Studies*, 39-40 (Summer-Fall 1997)

Kleist, Heinrich von. *Sur le théâtre de marionnettes* [*Über das Marionettentheater*, 1810]. trad. Jacques Outin, Paris : Mille et une nuits, 1993

Lafon, Henri. *Les Décors et les choses dans le roman français*. Oxford: Voltaire Foundation, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 297, 1992

Laroch, Philippe. *Petits-Maîtres et roués*. Québec : Presses de l'Université Laval, 1979

Laufer, Roger. *Style rococo, style des Lumières*. Paris, José Corti, 1963

Lefebvre, Henri. « L'Œuvre romanesque de Diderot ». *Diderot, ou, Les affirmations fondamentales du matérialisme*, Paris : L'Arche, coll. « Le sens de la marche », 1983

Maingot, Eliane. *Les Automates*. Paris : Hachette, 1959

Martin, Christophe. « Dangereux suppléments » : *L'illustration du roman en France au dix-huitième siècle*. République des Lettres 24, Paris : Peeters, 2005

May, Georges. *Le dilemme du roman au XVIII^e siècle : étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*. Paris : Presses Universitaires de France, 1963

Melot, Michel. *L'illustration. Histoire d'un art*. Paris, 1984

Pardailhé-Galabrun, Annik. *La Naissance de l'intime : 3000 foyers parisiens aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris : Presses Universitaires de France, 1988

Poëte, Marcel. *Au jardin des Tuileries : l'art du jardin, la promenade publique*. Paris : A. Picard, 1924

Roger, Philippe. « L'Étourdi gynotrope ». *Seminari Pasquali di analisi testuale*, 10 (1995), Pisa : Edizioni ETS

Rousset, Jean. *L'aventure baroque*. Genève : Zœ, 2006

Saint Amand, Pierre. *Séduire ou la passion des Lumières*. Paris : Klincksieck, 1987

Spielmann, Guy. « Text, Image, Fiction, Performance : a case study of theater iconography from French fairground drama ». *World and Image in the Long Eighteenth Century : An Interdisciplinary Dialogue*, ed. Renata Schellenberg, Christina Ionescu, Newcastle : Cambridge Scholars Press, 2008

Stewart, Philip. *Engraven Desire : Eros, Image and Text in the French Eighteenth Century*. Duke University Press, 1992

Trousson, Raymond. *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*. Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993

Wald Lasowski, Patrick. *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, t. I. Paris : Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1993, t.II, 2005

Wells, Byron R. « Objet/volupté : Vivant Denon's *Point de lendemain* ». *Romance Notes* 29.3 (Spring 1989)

Chapitre 3

Sources primaires

Description de l'Égypte ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française. Paris : Imprimerie impériale (puis royale), 1809-1822. 9 volumes in-folio de texte, 11 volumes grand in-folio dont 10 de planches et 1 de texte, 3 volumes in-plano de planches

Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes II*. Ed. Claude Pichois, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976

Fromentin, Eugène. *Œuvres complètes*. Ed. Guy Sagnes, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1984

Malte-Brun, Victor et Adrien Balbi. *Atlas ethnographique du globe ou classification des peuples anciens et modernes d'après leur langue*, 1826. Paris : Paul Renouird, T.2, Discours préliminaire

Marana, Giovanni Paolo. *L'espion Turc ou L'espion dans les cours des princes chrétiens, ou Lettres et mémoires d'un envoyé secret de la Porte dans les cours de l'Europe*, 1684, publié à Cologne chez Erasme Kinkius de 1739 à 1746 en 7 volumes in-12

Montesquieu, Charles de Secondat, baron de. *Les Lettres Persanes*, 1721. Amsterdam

Renan, Ary. « La peinture orientaliste ». *Gazette des Beaux-Arts*. 11 (Janvier 1894)

Sources secondaires

Barbour, Richard. *Before Orientalism : London's Theatre of the East, 1576-1626*. Cambridge University Press, 2003

Barrier, Janine. *Piranèse*. Paris : Bibliothèque de l'Image, 1995

Benjamin, Roger. *Orientalist Aesthetics, Art, Colonialism, and French North Africa, 1880-1930*. Berkeley : University of California Press, 2003

Braginsky, Vladimir I. « Rediscovering the « Oriental » in the Orient and Europe : New Books on the East-West Cultural Interface ». *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*. University of London, Vol. 60, No. 3 (1997), pp. 511-532, Cambridge University Press pour School of Oriental and African Studies

Corrado, Ricci. « The Art of Scenography ». *The Art Bulletin*. Vol. 10, No. 3 (Mar., 1928), pp. 231-257, College Art Association

Ferlenga, Alberto et Stephen Sartarelli. « The Theaters of the Architect ». *Perspecta*. Vol.26, *Theater, Theatricality, and Architecture* (1990), pp.191-202, the MIT Press on behalf of *Perspecta*

Fried, Michael. *Absorption and Theatricality : Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley : University of California Press, 1980

Gregory, Derek. « Review: *Orientalism* Re-Viewed ». *History Workshop Journal*. No. 44 (Autumn, 1997), Oxford University Press, pp. 269-278

Gundermann, Christian. « Orientalism, Homophobia, Masochism : Transfers between Pierre Loti's *Aziyade* and Gilles Deleuze's *Coldness and Cruelty* ». *Diacritics*. Vol. 24, No. 2/3, *Critical Crossings* (Summer - Autumn, 1994), The Johns Hopkins University Press, pp. 151-167

Harries, Karsten. « Theatricality and re-presentation ». *Perspecta*. Vol.26, *Theater, Theatricality, and Architecture* (1990), pp. 21-40, the MIT Press on behalf of *Perspecta*

Hyatt Mayor, Alpheus. « The Bibiena Family ». *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. New Series, Vol. 4, No. 1 (Summer, 1945), pp. 29-37

Jullian, Philippe. *The Orientalists : European painters of Eastern scenes*. Oxford : Phaidon, 1977

Lemke, Wolf-Dieter. *Représentations de l'Orient, imagerie populaire fin de siècle*. Beyrouth : Dar An-Naharp, 2004

Mackenzie, John M. *Orientalism : History, Theory, and the Arts*. Manchester University Press, 1995

Needham, Gerald. « Orientalism in France ». *Art Journal*. Published by College Art Association, Vol. 42, No. 4, *The Crisis in the Discipline* (Winter, 1982), pp. 338-341

Peltre, Christine. *Orientalisme*. Vilo International, 2004

Rosenthal, Donald A. *Orientalism : The near East in French painting 1800-1880*. New York : Memorial Art Gallery of the University of Rochester, 1982

Saïd, Edward. *Orientalism*. New York : Pantheon Books, 1978

Stoichiuc, Victor Ieromine. *L'instauration du tableau : métapeinture à l'aube des temps modernes*. Genève : Droz, 1999

Waldemar, George. « Art in France-A Delacroix Exhibition ». *The Burlington Magazine for Connoisseurs*. The Burlington Magazine Publications, Vol. 52, No. 300 (Mars, 1928), pp. 155-156

Chapitre 4

Sources primaires

- Texte

Rohmer, Eric. *Perceval le Gallois, découpage après montage définitif et dialogue in extenso*. Avant-Scène Cinéma, numéro 221, Paris 1979 : 9-28 et 41-64

Troyes Chrétien de, *Perceval ou le Conte du Graal*, 1191, inachevé. Manuscrit Paris, B.N. fr. 794 (ms. A)

- Films

Renoir, Jean. *Le Carrosse d'or*. France-Italie-Angleterre, 1953, Panaria Films and Roche Productions

_____. *French Cancan*. France-Italie, 1954, Franco London Films, 102 minutes, Français

_____. *Elena et les Hommes*. France Italie, 1956, Franco London Films, 95 minutes, Français

Rohmer, Eric. *Perceval le Gallois*. France, 1978, Studios Eclair. Les films du Losange. 137 minutes. Ecrit et dirigé par Eric Rohmer d'après le livre de Chrétien de Troyes, *Le conte du Graal*. Musique de Guy Robert, d'après des thèmes du XIII^e siècle.

Sources secondaires

- Théories du cinéma

Astruc, Alexandre. « Naissance d'une nouvelle Avant-Garde ». *L'Ecran Français*, 30 mars 1948

Barthes, Roland. « Introduction à l'analyse structurale des récits ». *Communications*, 1966, vol.8, pp. 1-27

Bazin, André, Jacques Becker, Charles Bitsch, Claude Chabrol, Michel Delahaye, Jean Domarchi, Jacques Doniol-Valcroz, Jean Douchet, Jean-Luc Godard, Fereydoun Hoveyda, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Maurice Schérer, François Truffaut. *La politique des auteurs*, entretiens avec Jean Renoir, Roberto Rossellini, Fritz Lang, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Luis Buñuel, Orson Welles, Carl T. Dreyer, Robert Bresson, Michelangelo Antonioni. Paris : Editions Champ libre, 1972

Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Editions du Cerf, 1981

Deleuze, Gilles. *Cinéma 1, L'image-mouvement*. Les éditions de minuit, 1983

Hamon-Siréjols, Christine, et Jacques Gerstenkorn. *Cinéma et Théâtralité*. Lyon : Aléas, 1994

Kracauer, Siegfried. *Theory of film, the redemption of physical reality*. New York : Oxford University Press, 1960

Lévy, Denis. « Théâtralité et cinéma moderne ». *Le Théâtre à l'écran*. Condé-sur-Noireau, France : Corlet; 1999: p. 260-266

Mast, Gerald. *Film Theory and Criticism*, fourth edition. Oxford University Press, 1992

Metz, Christian. *Essais sur la signification au cinéma*. Klincksieck, 1978

Nicoll, Allardyce. *Film and Theatre*. New York : Thomas Crowell Company, 1936

Rushton, Richard. « Early, classical and modern cinema : absorption and theatricality ». *Screen*, vol. 45, no. 3 (2004), pp. 226–44

_____. « Absorption and theatricality in the cinema : some thoughts on narrative and spectacle ». Published by Oxford University Press on behalf of Screen. *Screen* Vol. 48, No. 1, Spring 2007, pp. 109-112

Sadoul, Georges. *Lumière et Méliès*. Paris : Lherminier, 1985

- Etudes Renoir

Baroncelli, Jean de. « *Le Carrosse d'or* de Jean Renoir ». *Le Monde*, rubrique « Dernière page », 04 mars 2003

Bergstrom, Janet. « Jean Renoir's Return to France ». *Poetics Today*, Duke University Press, Vol. 17, No. 3, Creativity and Exile : European/American Perspectives I (Autumn, 1996), pp. 453-489

- Braudy, Leo. *Jean Renoir, the world of his films*. New York : Doubleday, 1972
- Canby, Vincent. « Film view : Renoir's *French Cancan* is more than a pretty picture » *The New York Times*, April 21, 1985, Sunday, Late City Final Edition
- Desbarats, Francis. « La Caméra Aux Champs : *Le Carrosse d'Or* ». *Corbieres*, 46, 16 Aug 1998
- Durnat, Raymond. *Jean Renoir*. University of California Press, 1974
- Fabre, Jacqueline. « Jean Renoir ». *Libération*, 6 mai 1955.
- Gilliatt, Penelope. *Jean Renoir : Essays, Conversations, Reviews*. McGraw-Hill book company, 1975
- Jige. « The newest Renoir ». *Yale French Studies*, No. 17, *Art of the Cinema* (1956), pp. 105-106
- Mingalon, Jean-Louis. « *Le Carrosse d'or* ». *Le Monde*, rubrique « Radio-TV », 02 mars 1992
- Rosebaum, Jonathan. « Jean Renoir's Trilogy of spectacle ». The Criterion Collection, 2010, 02 août 2004
- Singer, Isabelle. « La représentation théâtrale chez Jean Renoir ». *L'Avant-scène cinéma*, Paris : L'Avant-scène, vol.544, 9, 2005
- Truffaut, François. *Art*, 29 dec, 1954
- Etudes Rohmer
- Angeli, Giovanna. « *Perceval le Gallois* d'Eric Rohmer et ses sources ». *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, (47), 1995 May, 33-48
- Beatie, Bruce. « The broken quest : the « Perceval » romances of Chrétien de Troyes and Eric Rohmer ». Mancoff Debra. *The Arthurian revival : essays on form, tradition, and transformation*. New York : Garland Pub, 1992, p.248-265
- Cormier, Raymond. « Rohmer's Grail story: Anatomy of a French flop ». *Stanford French Review*, 1981 Winter; 5 (3): 391-396.
- Fischer-Lichte, Erika. « From theater to theatricality : how to construct reality. » *Theatre Research International*, 20:2, summer 1995, 85-89

Grimbert Tasker, Joan. « Distancing Techniques in Chrétien de Troyes's *Li Contes del Graal* and Eric Rohmer's *Perceval le Gallois* ». *Arthuriana*, (10:4), 2000 Winter, 33-44

_____. « Aesthetic distance in Rohmer's *Perceval le Gallois* ». *Proceedings*: Purdue University Fifth Annual Conference on Film, October 30-November 1, 1980, p.53-59

Harty, Kevin J. *Cinema Arthuriana : Essays on Arthurian Film*. New York : Garland, 1991

Hoffman, Donald L. « Re-Framing *Perceval* ». *Arthuriana*, (10:4), 2000 Winter, p.45-56

Kelly, Tom. « Perceval in film and literature ». *Proceedings* : Purdue University Fifth Annual Conference on Film, October 30-November 1, 1980] : p.46-52

Lacy, Norris. « Arthurian Film and the tyranny of tradition ». *Arthurian Interpretations*, 1989 Fall ; 4 (1) : p.75-85

_____. Article « Perceval ». *The Arthurian Encyclopedia*, Geoffrey Ashe, Norris J. Lacy. The King Arthur Library, Peter Bedrick Books, 1986

Marty, Joseph. « *Perceval le Gallois* d'Eric Rohmer : un itinéraire roman ». *Le Moyen-Age au cinéma*, Perpignan : Institut Jean Vigo, 1985, p.125-132

Milne, Tom. « Rohmer's siege Perilous ». *Sight and Sound*, 1981 Spring ; 50 (3): p.192-195

Movshovitz, Howard. « Rohmer's *Perceval*: Narrative Time and Space in Medieval Literature and Film ». *Proceedings* : Purdue University Fifth Annual Conference on Film, October 30-November 1, 1980, p.66-74

Rider, Jeff, Richard Hull, Christopher Smith. « The Arthurian Legend in French Cinema : *Lancelot du Lac* and *Perceval le Gallois* ». *Cinema Arthuriana: Essays on Arthurian Film*. New York : Garland, 1991, p.41-56

Rohmer, Eric. *Le goût de la beauté*. Paris : Cahiers du cinéma, 2004

Schilling, Derek. « Narrativity and Theatricality in Rohmer's *Contes moraux* and *Comédies et Proverbes* ». *Contemporary French and Francophone Studies*, 2005 Dec; 9 (4) : p.337-344

Smith, Sarah. « Rohmer's *Perceval* as Literary Criticism ». *Proceedings* : Purdue University Fifth Annual Conference on Film, October 30-November 1, 1980], p.59-65

Tortajada, Maria. « L'Exception médiévale : *Perceval le Gallois* d'Eric Rohmer ». *Equinoxe : Revue de Sciences Humaines*, (16), 1996 Autumn, 115-130

Tracz, Tamara. « Eric Rohmer ». *Senses of cinema* : an online journal devoted to the serious and eclectic discussion of cinema, december 2002

Williams, David. « Medieval movies ». *The Yearbook of English Studies*, Vol. 20, Literature in the Modern Media : Radio, Film, and Television Special Number (1990), p. 1-32

Williams, Linda. « Eric Rohmer and the Holy Grail ». *Literature Film Quarterly*, 1983, Vol. 11 Issue 2, p.71-82

Zink, Michel, « Projection dans l'enfance, projection de l'enfance : le Moyen-âge au cinéma ». *Le Moyen-âge au cinéma*, Perpignan : Institut Jean Vigo, 1985, p.5-7

Zumthor, Paul. « Le *Perceval* d'Eric Rohmer : note pour une lecture ». *Revue des sciences humaines* t. 49, no 177, 1980, p.119-124

_____. « Critical paradoxes ». *MLN*, Vol. 102, No. 4, French Issue (Sep., 1987), p. 799-810

- Comptes-rendus

Ansen, David. « Courtly passion ». *Newsweek* 1992 (30 octobre 1992) : 95

Clarke ,Gerald. « Knight errant ». *Time* 112 (20 november 1978) : 104

Cornand, André. « *Perceval le Gallois* ». *La revue du cinéma*, vol.334, décembre 1978, p.109-112

Gervais, Ginette. « *Perceval le Gallois* ». *Jeune Cinéma* 116 (February 1979) : 28-31

Hatch, Robert. « Films ». *Nation* 227 (11 November 1978) : issue 16, p.520

Insdorf, Annette. « France and the New York Film Festival ». *The French Review*, Vol. 52, No. 6 (May, 1979), p. 955-956

Kauffmann, Stanley. « A difference in ages ». *New Republic* 179 (21 October 1978), issue 17, p.30-31

Klady, Leonard. « Cinematheque skeds Tales of Rohmer retro ». *Daily Variety* (10 november 1994), p.2-3

McCreadie, Marsha. « *Perceval* ». *Films in review* 30 (January 1979): 53-54

Regent, Roger. « Le cinéma : *Nosferatu*, *Perceval le Gallois*, *Superman*, *Le cavaleur*. » *La Nouvelle Revue Française*, décembre 1978, p.737-745

Wise, Naomi. « *Perceval* by Rohmer : review ». *Film Quarterly*, Vol. 33, No. 2 (Winter, 1979-1980), p. 48-53

- Entretiens

Adair, Gilbert. « Rohmer's *Perceval* ». *Sight and Sound*, vol.4, numéro 47, autumn 1978, p.230-234

Audibert, Louis, Jean-Claude Bonnet, Philippe Carcassonne et Jacques Fieschi. « Entretien avec Eric Rohmer ». *Cinématographe*, 44 février 1979

Blon, Philippe et Philippe Venault. « *Perceval le Gallois*. Rencontre avec Eric Rohmer et Jacques Le Goff. » *Ca cinéma*, 17, Albatros, mai 1979, p. 3-25

Fauvel, Philippe. « Entretien avec Eric Rohmer : « Je suis cinéaste, pas historien » ». *Positif : Revue Mensuelle de Cinéma*, 2007 Sept; 559 : 94-100

Martin, Marie-Claude. « Entretien avec Eric Rohmer ». *Le Temps*, 19 septembre 1998

Nogueira, Rui. « Entretien avec Eric Rohmer ». *Cinéma 71*, 153 (Février 1971), p.42-58

Tesich-Savage, Nadja. « Rehearsing the Middle-Ages ». *Film Comment* 14:5 (Sept./Oct. 1978) p. 50-56

Vulser, Nicole. « Les effets de manche d'Eric Rohmer ». *Le Monde* (20 mars 2007), p.29